

Zeitschrift für bildende kunst





Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

W. Bürger, R. v. Eitelberger, Jak. Falke, Gust. Heider, H. Hettner, M. Jordan, Gottf. Kinkel, Carl Lemcke, Wilh. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, Carl Schnaase, O. v. Schorn, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, M. Thausing, Fr. Th. Vischer, Alfr. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Fünfter Band.





Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1870.

Cayl Hafer 8-20-30 21893

Trans. to Fine Arts 6-28-62

Inhaltsverzeichniß des V. Bandes.

Text.

Kunstliteratur:

Illustrationen und Kunstbeilagen.

I. Radirungen und Stiche.

Holzschnitte.

1. Künstlerporträts.

2. Nach Gemälden, Skulpturen, Bauwerken u. s. w.*)

3. Vignetten und Initialen.

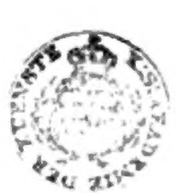
*) Die mit † bezeichneten sind auf besondern Blättern gedruckt.



Bonaventura Genelli.

Biographische Skizze von **Max Jordan**.

Mit Abbildungen.





Von Carstens besitzen wir eine Zeichnung, welche „Allegorie auf das 18. Jahrhundert“ benannt ist. Sie zeigt ein hehres Weib zu Boden geworfen mit einem Strick um den Hals, an dessen Enden banausische Gestalten zerren; darüber schwebt Minerva mit hoch geschwungenem Schwert, um die Gefährdete zu befreien. Die irdische Noth der Genialität wird dadurch versinnbildet. Der Mann, welcher das Bild zeichnete, hat sie schwerer empfunden, aber auch stärker herausgefordert als Viele. Er ahnte nicht, welche Ironie auf das eigene Leben er aussprach, als er den Glauben an Zeus' starke Tochter im Bild bekannte. Für ihn hat sie das Schwert nicht gezückt; er ist der Erwürgung erlegen, ob er gleich Sohn des genialen Jahrhunderts war. Als sein Geist auferstand in dem Künstler, dessen Gedächtnisse diese Zeilen gewidmet sind, war das sogenannte Zeitalter des Materialismus angebrochen; es hat ihn freilich auch zum Dulder gemacht, aber die Tochter des ewigen Vaters, die dem herrlichen Vorgänger blauäugig und mitleidslos zusah, fand pflichtgerechtere Stellvertreter. So steht der Zeitgenossenschaft, die Asmus Carstens untergehen ließ, diejenige gegenüber, in welcher Bonaventura Genelli gern geweilt hat.

Solange Genelli lebte, werden Wenige das Bedürfniß gehabt haben, nach seinen historischen Beziehungen, ja auch nur nach dem Familienzusammenhang zu fragen, in welchem er stand. Wie bedeutend alle seine Eigenschaften waren, das Bedeutendste an ihm blieb doch, daß sich sein Wesen trotz aller Ungewöhnlichkeit sofort von selbst erklärte. Der Eindruck seiner Persönlichkeit beengte nicht, sondern befreite vielmehr; die Harmonie des Kunstwerkes war darüber ausgebreitet, das wol fremdartig, aber immer verständlich erscheint. Jetzt, nach seinem Tode, da wir uns aufgefordert fühlen, ihm den Platz in der Geschichte seiner Zeit endgiltig anzuweisen, wird uns Alles, was sich auf ihn bezieht, selbst das Aeußerlichste bedeutsam, und wie wir hoffen, daß sein Schaffen sich Nachkommen erwecken und in die Zukunft wirken möge, blicken wir auch mit gesteigerter Theilnahme nach den Wurzeln seiner Existenz zurück und verweilen pietätvoll in den Räumen, durch die er gegangen, und vor den Menschen, mit denen er verkehrt hat.

Wir Deutschen sind ein wunderliches Volk. Mit der Pflicht, uns zu verdienen, was wir ererbt haben, nehmen wir es unsern großen Männern gegenüber fast zu genau. Kaum Einer ist in's Grab gestiegen, ohne daß nicht unter den Ueberlebenden Streit über seine Qualität erhoben worden wäre. Es scheint, als käme uns mehr als auf ihren Besitz darauf an, genau zu wissen, was sie uns absolut bedeuten. Ein Segen, daß das Geschick im Traum bescheert, ohne zu fragen, ob wir das auch mögen, was es uns zudenkt. Daß Genelli solcher müßigen Diskussion nicht entgehen werde, war vorauszusehen. Nur sollte die Polemik, die sich gegen seine vermeintliche Ueberschätzung wendet, nicht vergessen, daß auch die geistige Wirkung eines Menschen zu seinem Bilde gehört und daß er vor dem Urtheil studirt zu werden verlangt. Nicht von Jedem begehrt man Sympathie, — besonders Genelli nicht, der selbst seine Gottheit mit der Gesinnung des eisernen Philosophen liebte, welcher keine Liebe von ihr zurückverlangt, und Jedem steht frei, aus dem Schatze, den er hinterlassen, sich anzueignen, was ihm das Beste dünkt, aber die geistige und sittliche Potenz des Urhebers zu verkennen, hat Keiner das Recht.

Gleich die Frage nach seinem Geburtsjahr hat unbilliger Weise Zank erregt. Die falschen Angaben, die darüber bestanden, beriefen sich allerdings auf des Künstlers eigene Aussagen, aber es ist zu keiner Zeit unerhört gewesen, daß gerade der Nächstbetheiligte sich darin irrt. Warnt doch schon der alte Homer, Jemanden als Zeugen seiner Herkunft anzurufen. Das Dokument, das ich darüber in der Hand habe,*) läßt zwar noch einen kleinen Zweifel an dem Datum übrig, dafür hilft es aber, die Entstehung der falschen Versionen zu erklären. Es ist ein in Briefform zusammengefaltetes Quartblatt, das den Lebensfaden des Ungeborenen als Reliquie enthielt (wie dieß zu jener Zeit nicht selten vorkam) und in das der Vater die folgende Notiz geschrieben hat:

„Unser ältester Sohn, Giovanni Buonaventura Genelli wurde gebohren
„den acht und zwanzigsten, schreibe 26. (sic!) Septemb. 1798 Nachts zwischen
„12 und 1 Uhr. Und vom Hoff-Prediger Stosch in der Domkirche getaufft
„den 1. April 1802, zugleich mit seinen beyden jüngeren Brüdern Christoph
„und Joseph ꝛc." Janus Genelli.

*) Ich verdanke die brieflichen Nachlaßstücke der bereitwilligen Güte der Frau Caroline Genelli, die Notizen aus dem Staatsarchiv zu Berlin, welche hier verwendet sind, meinem Freunde Prof. Richard Schöne in Halle, und benutze die Gelegenheit dieses Anerkenntnisses, um Allen, welche im Stande sind, Ergänzungen oder Berichtigungen zu der so vielfach lückenhaften Kunde von den Lebensverhältnissen Genelli's und seiner Angehörigen beizubringen, die Bitte um Mittheilung zum Zweck einer ausführlichen Biographie des Meisters ans Herz zu legen. M. Jordan.



B. Gonelli

Bonaventura gehört also noch dem 18. Säculum an, — sein Geburtsjahr ist bekanntlich das Todesjahr Carstens' —, und er gehört zu den gewiß nicht zahlreichen Menschen dieses Jahrhunderts, welche im Stande gewesen wären, ihr Taufgelübde (und zwar das protestantische) mit eigenem Jawort abzulegen. Daß der Knabe eine Weile länger Heide gewesen, als sonst üblich, hat sich nie verläugnet. Aus welchen Gründen aber sich dieses seltsame Verhältniß erklärt, ist mir unbekannt. Schwächlichkeit des Kindes hat den Aufschub der Taufe gewiß nicht nöthig gemacht, denn wir wissen aus den frühen Zeugnissen zur Genüge, wie prachtvoll es gedieh. Wahrscheinlicher wird sich die Ausnahme auf die freigeistige Richtung des Vaters zurückführen lassen; merkwürdig und deutungsfähig bleibt der Fall aber auch in dieser aufgeklärten Periode.

Die Familie war damals schon in Berlin heimisch, zweifelhaft jedoch ist, ob bereits Janus dort geboren wurde. Die Vorfahren lassen sich vorerst nur bis in die nächst voraufgehende Generation verfolgen, d. h. bis auf Bonaventura's Großvater. Er war Römer, kam aber nicht direkt aus Italien nach Preußen, sondern auf weitem Umweg, über Kopenhagen, wo er vermuthlich unter Bernstorff's Verwaltung als Kunststicker angestellt gewesen ist. Also schon sein Pfad kreuz'e die Straße, auf der nachmals die beiden edlen Hyperboreer Thorwaldsen und Carstens daher kamen, um die antike Grazie neu zu beleben. Aus Dänemark wurde er als ein in seinem Fache renommirter Mann durch Friedrich den Großen nach Berlin berufen, als man hier den Plan faßte, die Gobelinweberei, von deren Betrieb aus Friedrichs des I. Regierung noch Spuren vorhanden sind, neu zu fördern. Der alte Genelli und Kolbe lieferten unter anderem — nach G. Schadow's Bericht — Stickereien zu Roben, welche für die Königin und die Prinzessinnen bestimmt waren. Im Jahre 1786 wird „Joseph Genelly“ unter den „Professoren oder Mitgliedern“ (vermuthlich der Akademie) genannt. Seine drei Söhne, Janus, Hans Christian und Friedrich, der erste als Maler, der zweite als Architekt, der jüngste als Sticker, machten damals ihre Studien in Rom. Sie hatten mit viel Noth und mit dem Unwillen des Ministers v. Heinitz zu kämpfen, sodaß sich der Vater mehrmals ihrer annehmen mußte. Er selbst verfiel bald darauf in gänzliche Geisteslähmung und vegetirte in diesem Zustand noch eine Reihe von Jahren fort. Die Söhne empfingen seine Pension (500 Thlr.) mit der Verpflichtung, sich und die Aeltern davon zu ernähren.

Ueber die beiden älteren Söhne, die anfangs dem Vater im Zeichnen zur Hand gingen, — der dritte starb jung in Constantinopel — gibt Schadow sein ebenso lakonisches wie ungerechtes Urtheil dahin, daß sie „durch Trägheit und böse Zunge ihre vortrefflichen Anlagen verdarben und vergessen seien.“ In Wahrheit haben Beide in der Pietät des Sohnes und Neffen ein gutes Leben fortgeführt. Was man von Janus gemalt sieht, — im Schloß zu Berlin z. B. befinden sich einige seiner Bilder — ist nicht bedeutend, aber wacker nach dem Geschmack der Zeit. Die Geistesbewegung der Aufklärungs- und Revolutionsära warf auch auf die Staffelei des Berliner Malers ihr Flackerlicht; in seiner Weise war Janus Kantianer. Man kennt die scherzhaft abfällige Aeußerung Göthe's über die Neigung zeitgenössischer Künstler, kantische Ideen in allegorischen Bildern darzustellen, was er als „die tollste Erscheinung bezeichnet, die vor dem jüngsten Tage der Kunst vorhergehen kann“. Der Landschaftsmaler vermochte freilich der Natur seines Darstellungsfeldes nach nur indirekt auf diese Richtung einzugehen aber, soweit es möglich war versuchte er es. Ich kenne eine Komposition von ihm, die ansteigendes Hügel-Gefild mit üppigem Haine zeigt, in dessen Schatten Gruppen von Jünglingen mit ihren Lehrern antik kostümirt in tiefem Sinnen sitzen und wandeln — ein Eindruck, der an das Pädagogenland im Wilhelm Meister erinnert; hoch oben auf dem Uferfelsen aber, der weit ins Meer hinausschaut, ragt ein Tempel im Zwitter-

stil zwischen ägyptischem Pylonenbau und damaliger Dorik, und im Giebelfelde dieses freimaurerischen Architekturstückes die Inschrift: Immanuel Kant! — Talent hätte Janus genug gehabt, um sich durch seine Arbeiten außer dem geachteten Namen auch auskömmlichen Erwerb zu schaffen, er verkaufte manches Bild, allein er rang fortwährend mit mißlichen Verhältnissen, wie sie bei mangelhaftem Geschäftssinn dem Künstler in der Regel nicht erspart bleiben. Das geht aus seiner Korrespondenz mit der Verwaltung der Akademie, zu welcher er in keinem amtlichen Connex stand, und mit dem Minister hervor. „Ich kann versichern," schließt er eine Supplik (1804), „daß ich die Unterstützung nicht brauche, wofern man mich bezahlt, jedoch man hält mich für reich genug, um warten zu können, und Niemand giebt mir Geld; meine Frau aber hat mir vor zwei Tagen den vierten Knaben gegeben!" Dann scheint sich seine Lage wesentlich zu bessern, da werfen die Zeitläufte Alles über den Haufen. „Ich werde gut bezahlt, weil ich nicht schlecht bezahlt sein will," schreibt er einmal an das Kuratorium, als es sich um einen streitigen Rechtsanspruch handelte; aber das war drei Wochen vor der Schlacht von Jena, also am Anfang des langjährigen Exiles aller Musen, dessen Ende er nicht erlebt hat. Spärlicher Unterricht im Zeichnen und kleine gelegentliche Arbeiten für die Hofkreise, zu denen er Beziehung hatte, traten nun an Stelle freier Kunstübung, die ihm ohnehin immer erschwert war. Aber der kategorische Imperativ einer auf seine Selbstbestimmung eifersüchtigen Natur blieb ihm, wenn er auch seit dem Unglück des Vaterlandes nicht ferner im Stande war, seine Familie selbst zu erhalten.

Dennoch hat seinem Sohne die Morgensonne erster Jugendzeit im Aelternhause nicht gefehlt. Als er im höheren Alter daranging, die Erinnerung an stille und laute Stunden der Vergangenheit in seinem Cyklus „Aus dem Leben eines Künstlers" (Leipzig, Verl. von Alphons Dürr) festzuhalten, gedenkt er auch der Kinderzeit. Das erste Bild, das den Säugling an der Mutter Brust zeigt, indeß der Vater ein eben vollendetes Gemälde erläutert, ist ein Blick in anmuthiges bescheidenes Familienthum. Andere Blätter erzählen von ersten Erlebnissen und Eindrücken der spielenden Seele in künstlerischen Kreisen, aber den Vater sehen wir nicht wieder. 1806 hatte er Frau und Kinder der Obhut eines Freundes, des Herrn von Schierstädt in Reichenwalde bei Frankfurt a. d. Oder anvertraut, und dort lebten sie vier Jahre hindurch außer allem Zusammenhang mit der Stadt.

Einsamkeit, so leicht sie auch zur Schuld werden kann, ist jedem Menschen in entscheidenden Lebensjahren nothwendig. Genelli's Leben hat sie mit verhängnißvoller Treue Schritt um Schritt verfolgt; sie hat ihn gehärtet und oft verbittert, aber zuletzt zu der Geistesfreiheit und Harmonie des Gemüthes geführt, die jede große Seele nur aus sich selber schöpft. Zur Muse seines Schaffens nicht blos, auch zum Prüfstein seines Herzens ist sie geworden, beseligend aber war sie nur das erste Mal in den dämmerhellen Tagen der Knabenzeit. Da tritt die Mutter ganz in den Vordergrund, Alles andere zurück. Auf sie nur beziehen sich die ersten quillenden Empfindungen, wie sie ja auch von ihr ausgehen. Sie war eine sehr schöne Frau. Betrachtet man das Portrait, das der Sohn von ihr gezeichnet, so überrascht die seltene Reinheit und Größe des Profils; die Mode der Zeit mit ihrer Neigung zu antiken Reminiscenzen steigert den merkwürdigen Eindruck; man glaubt einen der Köpfe zu sehen, wie sie auf Schaumünzen aus der Renaissancezeit Italiens begegnen. Nicht Aehnlichkeit der Züge läßt an ihr den Sohn erkennen, wol aber das edle Seelengepräge. In ihren Kundgebungen erscheint sie höchst schlicht, von einer kräftigen Frömmigkeit durchdrungen, und sie muß viel „Frohnatur und Lust zu fabuliren" in sich gehabt haben; denn dem Sohne waren die Stunden die unvergeßlichsten, in denen er damals in Feld und Wald des märkischen Asyls mit den Geschwistern „sein schönes liebes Mütterchen umlagerte, um den Geschichten zu lauschen, die sie erzählte". „Dieser meiner Mutter," — so

fährt er in der Skizze seiner Selbstbiographie fort — „dann meinem Oheim, dem Architekten Genelli, der Bibel, dem Don Quixote und den Gesängen Homer's hab ich das etwaige Gute, was an mir als Künstler und Mensch ist, zu danken."

Ein Frauenname muß aus der Jugendzeit Genelli's noch genannt werden: Gräfin Caroline von Finkenstein, die schön begabte Freundin des Hauses, welcher Bonaventura im Bilde gleichsam als dem Genius seiner Jünglingsjahre huldigt. Sie war eine tief schwärmerische Natur, ganz erfüllt von dem Kultus des Genius, den sie in Hans Christian verehrte. Ihr Verhältniß zu diesem ist eine jener Seelenehen der Romantiker, die wir heute nicht mehr verstehen: die Verbindung von größter Stärke der Leidenschaft mit völliger Ohnmacht gegen die konventionellen Vorurtheile, daher die Wollust der Entsagung, die aus Allem spricht, was wir von dem Verkehr dieser beiden seltenen Menschen wissen. Alle Glieder der Familie Genelli waren der Gräfin mit innigster Pietät zugethan, Bonaventura liebte sie vor Allen wie einen Sohn und Freund. Man wird das Verhältniß wol richtig so deuten, daß es ihr höchste Lust war, seiner Jugend und seinem Talente die Förderung angedeihen zu lassen, die dem geliebtesten Manne versagt gewesen schien. Sie ermuthigte seine ersten Versuche, läuterte seine Empfindungen und folgte allen seinen Schritten mit Antheil.

Es hätte dieser anmuthigen Vermittlung nicht bedurft, um das Band zwischen Neffen und Oheim zu knüpfen, aber sie gab demselben Reiz und Weihe. Hans Christian, seines Zeichens Architekt, gehört in die Zahl der wundersamen Menschen von passiver Genialität, deren dieses ringende Zeitalter manchen aufweist. Umfassendes Wissen, namentlich im Bereiche der Alterthumskunde, allseitige Bildung, feinster Geschmack und großer Adel der Gesinnung vereinigten sich in ihm, um ihn zu einem hervorragenden Menschen zu machen, allein ihm fehlte das einseitige Talent, seinen Befähigungen der Schwerpunkt, seinem idealen Wollen der entsprechende Ausdruck. Als Baukünstler hat er sich wenig und, wie es scheint, nicht eben mit Glück versucht, auch in keinem wissenschaftlichen Fache ein bedeutendes Werk hinterlassen, so viel man auch aus vereinzelten Anläufen z. B. aus den Gutachten für die Akademie erwarten durfte. Erkenntniß- und Empfindungsthätigkeit war ihm scheinbar nur Genuß; alle seine Aeußerungen sind gelegentliche, und ängstlich scheute er jede Art der Publicität, wie er denn am liebsten in ländlicher Zurückgezogenheit weilte, meist in Madlitz im Finkenstein'schen Hause. Von seinem Neffen Christoph aufgefordert, Material zu einer Biographie zu spenden, antwortet er in dem ablehnenden Briefe: „Mich freut es, es ist meine Glorie, aus der Welt zu scheiden wie ein ganz ungezähltes Geschöpf, den Niemand in derselben vermissen wird. Gibt's in meinem Leben Stoff zu Novellen, so liegt der in einer Region, die ich nie Jemand zu berühren gestatten werde; . . die große Hälfte meines Lebens, die keineswegs auf Einer Stelle beisammen ist, sondern durch das Ganze hinläuft und wol bis ans Ende hinlaufen wird, will auf keine Weise berührt sein." Die Wucht seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit, die sich bei aller Aehnlichkeit der Gesinnung wie das negative Wiederspiel Schinkels charakterisirt, lag im Umgang. Die Eindrücke der Freunde und Angehörigen strahlen ein Bild von ihm zurück, das einen sokratischen Geist bekundet. Varnhagen nennt ihn „genial zum Dämonischen, von einer gewaltsamen, in jungen Jahren flotten Liebenswürdigkeit voll weichster Gutmüthigkeit gegen Uebereinstimmende, unbarmherzig gegen Eitelkeit, Leerheit und Schwäche," und Marwitz betheuert, er kenne keinen Mann, in dem der Kern des Menschen so ausgebildet, alles Einzelne so auf die höchsten Ideen bezogen wäre, wie bei ihm. — Diese Zeugnisse sind beide an Rahel gerichtet, deren Kreise er wie Janus nahe stand. Für seine Verwandten war Hans Christian Rathgeber in allen wichtigen Dingen; an seinem Lebensabend (er starb am 30. Dec. 1823 im Alter von 60 Jahren) erscheint er wie der Patriarch der Familie, dessen Urtheil Allen Richtschnur war.

Ganz besonders aber nahm er sich Bonaventura's an. Der Knabe interessirte ihn von Kindesbeinen an am meisten. Als die Mutter mit den Kindern nach Berlin zurückgekehrt war, begann der Zwölfjährige mit den unterbrochenen Schulstudien auch die Vorbereitung für sein Fach. Von Maler werden ist bei ihm nie die Rede gewesen; das Bewußtsein dieser Bestimmung wuchs mit ihm auf und fand um so weniger Widerspruch, da der Vater und die stimmführenden Freunde fast sämmtlich Künstler waren. Kaum hatte nun der angehende Jüngling die Vorbereitung begonnen, da verlor er (1812) seinen ersten Erzieher. Genossen traten an seine Stelle, unter ihnen Büry und namentlich der vortreffliche Hummel, Akademieprofessor in Berlin, der Vormund, dem Genelli lebenslang das pietätvollste Gedächtniß bewahrt hat. Aber bei weitem die erste Stelle nahm der Onkel Hans ein. Eigentlichen Unterricht hat er dem Neffen vielleicht in keinem speciellen Fache ertheilt, aber dennoch ist er sein einflußreichster Lehrer gewesen, der seine ganze Weltanschauung auf ihn übertrug. Es ist rührend, mit welcher Sorgfalt und Hingebung er den Schüler, der nun die Disciplinen des akademischen Kursus durchmacht, Schritt für Schritt beobachtete und lenkte; mit dem Eifer, welchen ein Vater seinem Sohne zuwendet, in dem er zu erreichen hofft, was ihm selbst mißlungen, sorgte er, den Hang zur Absonderung in Schranken zu halten, der sich früh schon zeigte, oder hielt ihn an, seine Zeit zu nützen. Nur das Jahr, in welchem der junge Preuße seiner Wehrpflicht unter den Gardeschützen genügen mußte, unterbrach die lebhafte Beziehung mit ihm und mit den Gönnern in Madlitz, bei denen die ersten Leistungen des Kunstjüngers lebhafte Freude und große Hoffnungen erweckten.

Der Oheim erwirkte ihm nun, wie es scheint, auch die Möglichkeit der Reise nach Italien, indem durch seine Empfehlung bewogen die Königin der Niederlande, geborene Prinzessin von Preußen, dem jungen unbemittelten Maler ein Stipendium zu Theil werden ließ. Damit war ihm der größte Wunsch seines Lebens erfüllt. „Der Fisch gehört in's Wasser, der Künstler nach Rom" — schrieb er später einmal an Cornelius, als er nicht im Stande war, wieder nach Italien zurückzukehren. Sein ganzes Wesen, sein Begriff von der Kunst und von sich selbst rechtfertigten diese Meinung schon im Jüngling. Der väterliche Freund, den er nicht wiedersehen sollte bei der Heimkehr, sagte ihm beim Abschied: „Mir und Jedem, der an Gott glaubt, kann es sehr einerlei sein, ob man ein großer Künstler ist, oder Direktor irgend einer Mistpfütze im preußischen Staate. Lorbeern sind eitel Zeug; wenn nichts Anderes dich an die Kunst fesselt, so glaube mir, ein schmackhafter Braten an eines lieben Weibes Seite — so lange sie die Liebe bleibt — ist den Plunder wohl werth. Aber du strebst nach dem Lande der Lorbeern, wo kein hiesig Weib es aushält. Kannst du, so gehe hin mit freiem Gemüthe, — denn das glaube mir, ein wahrer Künstler lebt fromm und gottselig wie Fra Angelo da Fiesole — wohl ohne Weib freier und ruhiger." — In seinem Sinn hat Genelli das Wort wohl beherzigt. Ganz und gar seiner Kunst lebte er, aber auch mit allen Kräften seines Daseins. Jede Faser streckte sich dem neuen Licht entgegen, seine Seele schwoll in der ersehnten Lebensluft, die ihm die einzige wahrhafte Nahrung des Künstlers däuchte; ohne Schule lernte er aus dem Ganzen der umgebenden Welt und ihrer Eindrücke, denen sein frisches, volles, genußheischendes Herz jauchzend Echo gab. Die Genossen jener Tage werden nicht müde, seine vollendet schöne Erscheinung zu schildern. Selbst wer nur aus den Zügen oder der Haltung des Greises sich das Bild seiner Jugend ableiten konnte, deren feuriger Seelenkern auch im Alter nicht verglühte, mochte sich noch berauschen an dem Anblick. Das plastische Portrait von der Meisterhand Hähnel's, das ihn in der Vollreife des Mannes zeigt, muthet uns wie ein Bild aus Hellas' Tagen an. Die nervige untersetzte Statur eines jugendlichen Herkules mit breiter Brust, starkem Nacken, dem die Muskeln zum Beugen zu fehlen scheinen, trug ein Haupt

von antiker Rundung der Proportionen, von kurzlockigem braunen Haar umsäumt, die Wangen und die strotzenden Lippen, in deren schön ausgeschwungenen Linien Energie und Stolz gleichmäßig ausgesprochen waren, durch gedrungenen natürlich wuchernden Bart beschattet, kurze Nase und ernst unter kräftigen Brauen hervorschauende blaue Augen mit dem man möchte sagen sprungweis sich bewegenden Blick, der den bildenden Künstler und die Männer der That auf sittlichem Gebiete auszeichnet; dazu vollkommener Adel in den knappen, geschlossenen Bewegungen, die wie stetes Zusammenraffen der persönlichen Potenz erschienen: so ging er einher, das Urbild der Männergestalten, die er selbst zeichnete, unwiderstehlich in seiner Fülle an Körper und Geist, und doch in der Jugend den Meisten, die ihm begegnet sind, unnahbar. Das „Odi profanum" blitzte von dieser festen Stirn, indeß sein ganzes Wesen sprach: Gebt mir den Raum, das Ziel werd ich mir setzen!

Es war natürlich, daß eine so früh ausgeprägte Natur, bei Anderen auch die kräftigsten Empfindungen der Zuneigung oder Abneigung hervorrief. Im Bewußtsein seiner Kraft und Eigenart kümmerte ihn Nichts weniger als das Urtheil der Menschen; ganz souverän war sein Thun und Lassen, sein Lernen und Streben, Willensstärke, Laune, Spiel, alles steigerte sich beinah in's Heroische. — Bezeichnend für seine Lebensführung ist ein Stückchen, das er ausführte, um seine ungewöhnliche Körperkraft zu beweisen. Er berichtet es selbst an seinem Bruder Christoph:

„Vor mehreren Tagen erhob sich bei Tisch unter gewissen Künstlern über Karl den XII. ein Gespräch, das sie endlich auf eine Anekdote führte, die von ihm erzählt, daß er einst fünf Tage hindurch Nichts gegessen, am fünften gegen Abend eine Schüssel Bohnen verzehrt und darauf auf einen Ball gegangen sein soll, und dort den Leuten durch allerlei gymnastische Uebungen Beweise gegeben, wie wenig ihm diese Hungerkur zugesetzt habe. Mehrere dieser Künstler fanden den Spaß außerordentlich — andere meinten, er habe nur seinen Soldaten Wind vorgemacht und vielleicht zu Hause zu gewohnter Zeit gegessen, denn so lange könne kein Mensch, noch dazu ein junger, es ungegessen aushalten. Ich, dem diese Geschichte ganz in seinem Charakter schien, fand, daß so etwas Unglaubliches daran nicht liege und ärgerte mich, daß man so wenig Glauben an das Wort eines Helden habe und sobald derselbe nicht mehr lebe, es drehe wie man wolle, — sagte daher, daß ich selbst gleich den Beweis davon ablegen wolle, und um kein allzugenauer Nachahmer zu sein, dabei Nichts trinken und ungegessen am fünften Tage um die Mauern Roms laufen wolle. Ich hielt also ungegessen fünf Tage und fünf Nächte aus, wobei ich vor wie nach arbeitete — die Braten dufteten mir aber besonders verführerisch aus den Häusern entgegen. So wie die Zeit um war, lief ich um das zwei deutsche Meilen im Umfang habende Rom in Zeit von ein und einer halben Stunde. Da man aber der Tiber wegen nicht herum kann ohne sich übersetzen zu lassen, mußte ich, um doch immer auf dem Lande zu bleiben, die Hälfte der Stadt zweimal zurücklegen (nämlich von Porta del Popolo bis Porta S. Sebastiano, macht ungefähr die Hälfte des Umfanges aus), ich merkte aber doch, daß man ungegessen etwas schlappfüßig ans Ziel kömmt. Ein Pfund Weintrauben, das ich am Thore kaufte, kam mir noch fünf Mal so süß schmeckend vor als sie sonst sind. Hinterher meinten Alle, es sei eine Tollheit, für die man Respekt haben müsse."

Gleich im ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes wurde er vom Grafen Ingenheim beobachtet, einem Gönner der Familie, der namentlich zu Christoph Genelli in naher Beziehung stand — wie sie auch Beide im Gegensatz zu Bonaventura streng katholisch waren. Die Berichte fielen nicht gut aus. Den wohlwollenden Freund beunruhigte die genialische Ungebundenheit, mit der sich der junge Freund bewegte und die seinem Begriffe vom Studium des Künstlers widersprach. Aber bei allen Konflikten mit dem Urtheil Anderer zeigt sich schon damals Genelli's entschiedener Charakter. Ausführlich rechtfertigt er sich einmal dem Bruder gegenüber, als er bei demselben angeschwärzt war. Es empörte ihn, daß man ihm nachgesagt, er habe bereits ein paar Bilder fertig:

„Ich bin nicht hergekommen, um die Kunstmode zu studiren, wozu man freilich nicht viel mehr denn 8 Tage Zeit braucht, — noch um eines dünnen Renommé's wegen. Je mehr ich jene großen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet sind, Einen bedenklich zu machen, je mehr muß ich alles leere eitle Glänzen verächtlich finden. Wenn ich schon so arm gewesen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es wäre ein Zeichen, daß ich Nichts an dem zu sehen vermag, was hier zu sehen ist, — und mein ganzes Hiersein wäre nur das Spiel „Pfählchen verwechseln" im größern Stil. Ich werde mich in meinem einmal vorgezeichneten Weg nicht irre machen lassen, denn ich bin taub für allen dummen Ruhm, der angenommen mich vielleicht je treffen könnte, und sollte selbst jene Königin, wenn sie sich durch falsche, klein lautende Berichte über mich betrogen fühlen wird, ihre mich bis jetzt haltende Hand zurückziehen, — immerhin, mein guter Leichnam wird's ertragen, die nicht kranke, nur mit künstlerischen Betrachtungen erfüllte Seele mit freudigem Bewußtsein auch allenfalls hinter einem Pflug zu schleppen! — Glaube aber nicht, ich sei wirklich faul, wenn ich nicht gleich Etwas auf die Berliner Ausstellung schicke, denn alle Diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen, haben anfangs ebenfalls faulenzen müssen — als da sind die Gebrüder Riepenhausen und der Bildhauer Stolz Thorwaldsen, der, was freilich etwas zu lange ist, 6 Jahre lang nur umhergetrödelt ist. — Man denke zu Hause, was man will, ich thue hier, was ich will, d. h. was sich mit meinem Gewissen verträgt. Mein einziger Richter bleibt unser theurer Onkel."

Die ungemeine Begabung und herausforderndes Selbstbewußtsein erklären zur Genüge, daß er vielfach mißverstanden wurde, sie helfen auch die unentwegte Einseitigkeit erklären, mit welcher er andere Richtungen betrachtete. Denn jeder genialen Natur haftet ein gewisser Fanatismus an; Kehrseite ihrer Stärke ist, daß ihr die Elasticität fehlt, das Treiben Anderer objektiv zu betrachten, und erklärlich der Verdruß, mit welchem ein solcher Mensch seine Kunstgenossen auf vermeintlich falscher Fährte sieht, während er täglich empfindet, wie schwer das Ziel zu erreichen ist, das ihm allein des Schweißes der Edlen werth gilt. So waren Genelli die sogenannten Nazarener unerträglich und er ergeht sich über die ganze repristinirende Tendenz der Zeitgenossen, deren hohe kunstgeschichtliche Bedeutung außer Zweifel steht, mit einem Spott, wie ihn nur die äußersten Ausschreitungen wirklich verdienten. In Verschiedenheiten der künstlerischen Auffassung erblickt er leicht Mangel der Gesinnung, eine Intoleranz, die sich steigern mußte, als er mit der Zeit inne ward, daß sich sein Weg immer weiter und weiter von dem entfernte, was damals und was gemeiniglich Interesse fand und begehrt wird. So wenig es ihn auch bekümmerte, daß er Viele abstieß, Diejenigen, welche er anzog, boten ihm reichlich Ersatz, wo er desselben wirklich bedurfte. In Rahl und Brugger z. B. fand er Strebensgenossen nach seinem Sinn, und war er auch sein Lebenlang das gerade Gegentheil eines Anempfinders, so beweist die ungetrübte Freundschaft mit diesen Männern, denen sich nachmals noch eine weitere kleine Zahl anschloß, wie mittheilungsfähig und empfänglich sein Gemüth war. Als das schönste Zeugniß für sein Herz aber muß das Verhältniß zum alten Koch, dem genialen Landschaftsmaler gelten. Den Jahren nach hätte dieser sein Vater sein können — er war genau 30 Jahre vor ihm geboren und ist genau 30 Jahre vor ihm gestorben —, aber er schätzte den Jüngling von der ersten Bekanntschaft an als ebenbürtigen Gesellen. Besonders Genelli war es, mit dem Koch in einer Art geistiger Gütergemeinschaft lebte, die bei Jedem von Beiden die edelste Interesselosigkeit voraussetzt. Mit voller Naivetät ließ sich der Alte bei seinen Arbeiten von ihm helfen, wie er seinerseits jederzeit zur Gegenleistung bereit war. Und er schätzte nicht blos das Talent des jungen Freundes, er liebte ihn mit Zärtlichkeit. Seine Gegenwart war ihm so behaglich, daß, als sie nicht mehr beisammen waren, Koch's Phantasie noch in rührender Weise wenigstens an der Symbolik sinnlicher Nähe festhielt. Nach Genelli's Weggang von Rom bezog Ernst Hähnel dessen Wohnung. Gleich in den ersten Tagen tritt Koch eines Nachmittags bei dem ihm völlig fremden Künstler ein, der sich nicht

vorstellen kann, daß der Alte an seinen plastischen Studien Interesse nehmen sollte. Die Unterhaltung geht recht stockend, ohne Objekt. „Hier bin ich oft gewesen," sagt Koch nach einer Weile mit bewegtem Ton, indem er sich auf's Sopha setzt; dann zieht er die Füße herauf, streckt sich und entschlummert. So pflegte er's bei Genelli zu machen, und die freundliche Gewohnheit setzte er auch bei dem fremden Nachfolger eine gute Weile ziemlich regelmäßig fort.

Das innige Verhältniß der beiden in den meisten Stücken doch so verschiedenen Männer wurde nicht dadurch gestört, daß Genelli mit den scharfen Augen und der schnellen Zunge des Berliner Kindes die Schwächen und Absonderlichkeiten Koch's beobachtete und zum Besten hatte, wie er denn sein Lebtag gern Anekdoten von dem lieben Alten erzählte, die an Komik Nichts zu wünschen übrig ließen. Koch verstand Scherz und hielt sich dann und wann in seiner Weise schadlos. Was ihn aber mit dem schönen Freunde so unauflöslich verband, war die gemeinsame Verehrung für Carstens und Genelli's Geistesverwandschaft mit dem Unvergeßlichen, dessen letzte Lebensjahre Koch mit durchgelitten hatte. Den Erzählungen von dem „kleinen Holsteiner", welchem Hans Christian einst treuer Berather gewesen war, hatte Bonaventura als Knabe mit großen Augen zugehört und er erinnert sich, daß er der mächtigen Wirkung eines Kunstwerkes zuerst vor der Zeichnung „Pthas und Neitha" inne ward, welche seine Mutter von Carstens besaß. „Um diese Zeit", so bemerkt Genelli in seiner kleinen autobiographischen Skizze, „machten zwei Geister, die im Leben Antagonisten waren, viel Eindruck auf mich: der eine war der als Dichter bekannte Maler Müller, dessen Idyllen mich entzückten, der andere war Asmus Carstens, auf dessen Richtung früher mein Onkel so bedeutenden Einfluß gehabt hatte und von dem ich damals nur wenig zu sehen bekam, dieß wenige aber gefiel mir ungemein. — Welch ein Künstler wäre dieser Carstens geworden, wäre es ihm vergönnt gewesen, sich in der Schule eines Raphael auszubilden!" — Den wunderlichen Teufels-Müller hat Genelli in Rom kennen gelernt und viel mit ihm verkehrt. Er schätzte seine poetische Begabung und den Reichthum an phantastischer Laune, der ihm eigen war, aber die Berichte, welche er dem Bruder über diesen seltsamen Gesellen gab, beweisen, daß sein Urtheil durchaus frei blieb. Carstens hingegen ist vor ihm hergeschritten wie eine Verheißung, in allen Stücken als Vorbild verehrt. Durch desselben Mundes Rede war Beiden ihre Sendung deutlicher gemacht, der Opfermuth gesteigert worden. Wie die Erlesenen, die auf der Schwelle zweier Welten stehn, dem Tode geweiht sind, ging Carstens unter. Nicht das soll uns wunder nehmen; denn wen die strenge Gottheit, der er diente, mit solcher Gesinnung begabt, dem ist nicht vergönnt, behaglich im Lichte zu wandeln. Das Aengstliche an seinem Schicksal ist nur, daß er wie Orest noch Manchen, der ihm nacheifernd die Hand reichte, mit sich hinunterzuziehen droht. Entschlossener und berufener als irgend ein Anderer trat Genelli in seine Fußtapfen. Das Evangelium der hellenischen Kunst von der Göttlichkeit des Menschen war ihm künstlerisches und sittliches Glaubensbekenntniß, die Schönheit blos um ihrer selbst willen sein Ziel. Immer fertiger wurde in der Seele des jungen Künstlers eine ideale Welt, die den Maaßstab der wirklichen aufgab und sich mit einem zahlreichen Geschlecht neuer und großer Gestalten bevölkerte. Je länger je ausschließlicher wurden Homer, Aeschylos, Sophokles Gespielen seiner Phantasie, und ihnen gesellten sich das alte Testament, Dante und Cervantes. Ilias, Don Quixote und Bibel lagen immer aufgeschlagen in seinem Atelier, eine wundersame Gesellschaft, aber nur wer die Einheit des Interesses an dieser verschiedenartigen Geistesnahrung begreift, wird Genelli's künstlerische Anschauung verstehen. Nirgends zog ihn das Geschichtliche als solches an; nur Poesie, Schönheit und Charakter in ihren höchsten

Erscheinungen, sei es aus vorhandenen Kunstwerken, sei es aus dem Leben, verband sich zeugungskräftig mit seiner Phantasie.

Kein Wunder, daß diese hocharistokratische Natur die umgebende Gegenwart fast nur mit Ironie anschaute. Wenn er unter den Leuten war, mochte es ihm vorkommen, als wandelte er in Abdera, und dem Reize, sich seiner Eindrücke durch den Witz zu entledigen, konnte er nie widerstehn. Zahllose Karikaturen von seiner Hand flatterten umher, die meist von lukianischer Kühnheit, immer aber geistreich, zündende Wirkung hervorbrachten. Manchen, der den Humor nicht ertragen konnte, zu dem er passiv beitrug, oder der überhaupt die kecke Freiheit seiner Launen tadelte, hat sich darum für immer von ihm abgewendet. Es ist sehr glaublich, daß auch König Ludwig um derartiger Verletzung willen ihn unbeachtet ließ und daß den wohlwollenden Bunsen ähnliche Erfahrungen bewogen, seine Bemühungen um ihn aufzugeben. Die Versuche wenigstens, welche die preußische Gesandtschaft gemacht haben soll, von deren specieller Absicht jedoch nichts verlautet, blieben ohne Folge. Wie Genelli damals weit entfernt war, auch nur ein Wort und einen Strich zu verläugnen oder zu bereuen, die er im Uebermuth hingeworfen, so verhielt er sich gegen jede Art von Protektion schlechterdings ablehnend. Auch nur die Möglichkeit einer Koncession war ihm unerträglich, und die Zumuthung, seine Stoffe etwa nach dem Geschmack Anderer zu wählen, wies er unter allen Umständen zurück. Und mit Recht. Denn schon in dem frühesten Stadium seiner Entwicklung war seine Persönlichkeit eine so fertige, so in sich harmonische und sich selber genug, daß er stets auch nur sich selber geben konnte. Machte das den Verkehr mit ihm schwer, Einfluß fast unmöglich, so bot er dafür das einzige Bild eines durch und durch stilvollen Menschen. Es war keine Seite an ihm, die mit der andern nicht zusammenstimmte, Denken, Fühlen, Handeln und Erscheinen war bei ihm nothwendig. Die große Sinnlichkeit der Griechen durchherrschte sein ganzes Wesen und athmet in Allem, was er schuf; jede Erscheinung, die in seiner Phantasie wiedergeboren wurde, erhielt den Adel des rein Aesthetischen zurück. Absichtlichkeit, Fühlung mit dem Zeitgeist oder wie man sonst die Rückwirkung der Dinge nennen mag, die außerhalb liegen, waren ihm völlig fremde Begriffe. Daß ihm der Beifall fast gleichgiltig war, braucht dabei kaum gesagt zu werden. Er saß unbekümmert in seiner — wie er selbst schildert — „schmutzigen Wohnung, wo man nur zerbrochene Stühle, mit denen schon Mancher zusammengebrochen, und an den Wänden ein Paar angenagelte Falken sah, deren Fittige zu den geflügelten Figuren als Vorbild dienten.“

Als die deutschen Künstler in Rom im Winter 1822 bei der Anwesenheit des Königs von Preußen, von dem er mit größter Ehrerbietung sprach, eine Ausstellung veranstalteten, blieb er zwar aus sehr subjektiven, aber auch sehr respektabeln Gründen sowol davon als vom Feste fern. Erst sechs Jahre später beim Besuch des Kronprinzen finden wir Etwas von ihm öffentlich ausgestellt. Im Katalog der 1829 im Palazzo Caffarelli vereinigten Produkte lebender Künstler begegnet neben „Koch Tirolese, Reinhard Bavarese, Felsing di Assia, Eggers Meclenborghese, Overbeck di Lubecca, Ripenhausen fratelli Annoveresi, Fürich Austriaco“ und Anderen unter Nr. 23 Genelli Prussiano mit einem Bilde „Sansone e Dalila,“ vermuthlich derselben Aquarellzeichnung, welche sich jetzt im Besitz des Herrn Dr. H. Brockhaus in Leipzig befindet. Es ist eine figurenreiche Komposition voll dramatischen Lebens und reicher Charakteristik, von herber, stellenweise fast äginetischer Stilisirung und trockener ernster Farbe, eine Erscheinung, die wie eine Physiognomie fremder Race aus allem Gleichzeitigen herausschaut, jedenfalls aber trotz ihrer Mängel eine ungemeine Auffassung der Formen und ausgeprägten Sinn für die maaßvolle Wirkung der Freskotöne bekundet. —

Mit kargen Worten nur gedenkt Genelli des Anlasses, der ihn aus Italien nach Deutschland zurückbrachte. Sein Plan, so weit er überhaupt auf seinem Lebensgange vor-

zuschauen sich veranlaßt fühlte, war der gewesen, in Rom zu bleiben. Auch betrachtete er die Reise über die Alpen nur als Intermezzo. Dr. H. Härtel aus Leipzig hatte ihn 1830 dort kennen gelernt. Mit Preller und andern jüngeren Malern, die damals ihre italienischen Studien machten, erkannte er die herrliche Kraft des kühnen Idealisten, empfand er das Drückende seiner Lebenslage. Unter den Gesinnungsgenossen stand der Glaube fest, Genelli bedürfe nur der rechten Gelegenheit, um schon jetzt das Höchste in seiner Kunst zu leisten. Das zu versuchen bot Dr. Härtel in reinster Begeisterung für die Sache seine Hand. Von Leipzig aus lud er den Künstler ein, mit einigen Anderen Theil zu nehmen an der monumentalen Dekoration seines neugebauten sogen. „römischen Hauses." Eine zweite Casa Bartoldi schien entstehen, ein deutsches Bürgerhaus die besten Gaben des in Italien gereiften neuen Klassicismus aufnehmen zu sollen. Genelli kam; war es auch gegen den Wunsch des Bestellers, daß er statt Episoden aus der Odyssee, wie vorgeschlagen worden, eine Reihe Kompositionen zur Ausführung wählte, welche in losem Zusammenhang Thaten der Olympier darstellten, so einigte man sich doch ohne Verdruß. Im Mittelfeld des Saales, der Genelli überwiesen wurde, sollte in Begleitung des Komos, Eros und Silen Dionysos unter den Musen gemalt werden als Gott der Begeisterung (dasselbe Bild, welches dreißig Jahre später für Baron von Schack in Oel ausgeführt wurde); Zwickel und Kappen waren dem Eros, Hymen und anderen Himmlischen eingeräumt, ein Ganzes, das nach den wenigen Skizzen, die noch vorhanden sind, von heiterster Schönheit strahlte. Die Art der Aufgabe, dazu die Fresko-Technik, in welcher sie ausgeführt werden sollte, schien für den Künstler alles nur irgend Wünschenswerthe zu vereinigen. Aber sei es, daß der Mangel an Sicherheit im Handwerk ihm zu große Schwierigkeiten bereitete, sei es, daß die veränderten Verhältnisse, die ihm fremd gewordene Heimath, der Zwang einer übernommenen Verpflichtung das Gleichgewicht seiner Kräfte störte, genug, nach einigen Vorbereitungen und wenigen Versuchen stockte die Arbeit. Nur mit Unlust nahm er sie von neuem auf; es gedieh Nichts. Ungeduld von der anderen Seite war die natürliche Folge, die Mißstimmung, durch die in solchen Fällen nie fehlende Zwischenträgerei genährt, steigerte sich und der Besteller gab nach mehrjährigem Warten das Unternehmen auf. Bei der Gesinnung, mit welcher der ganze Plan ursprünglich von beiden Seiten gefaßt worden war, hatte man leider versäumt, einen Kontrakt zu schließen: so stand Anspruch gegen Anspruch. Der Stolz, der sich selbst verletzt hatte, warf die Schuld auf den andern Theil, und Genelli ließ sich hinreißen, ein Recht zu suchen, dessen faktischen Gebrauch er, wie die Dinge standen, gar nicht mehr begehrte. So kam es zu einem jähen Bruch, wo die Billigkeit wenigstens einen Vergleich hätte herbeiführen können, der gegenseitig die gute Meinung bestehen ließ.

Jetzt stand er ohne Anhalt, ohne Mittel mit dem peinlichen Mischgefühl von Verlassenheit und Enttäuschung, weit von den vermeintlichen Quellen seiner Stärke. Fast vier kostbare Jahre recht aus der Mitte der Vollkraft waren für seine Kunst so gut wie verloren. Aber nicht fürs Leben. Er würde dem Heimweh nach Italien, das ihn ergriff, gefolgt sein, würde sich immer einseitiger grollend abgeschlossen haben und vielleicht der Gefahr des Manierismus erlegen sein, die dem deutschen Künstler immer droht, der zu lange in Rom weilt, und die ihm bei seiner mangelhaften Schule besonders nahe stand, hätte er nicht ein mitfühlendes hingebendes Herz gefunden. Aus der werkthätigen Stadt, in der er bei abgeklärterem Willen und ruhigerer Entschließung, als das wallende Blut der Sturmperiode zuließ, seinen Ruhm auf immer hätte begründen mögen, trug er Nichts davon als ein geliebtes Weib, das ihm entschlossen in eine dunkle Zukunft folgte.

Zwanzig lange Jahre des Darbens begannen nun. Die Gatten wählten München zum Aufenthalt, weniger wol durch Aussicht auf Anstellung, die in dem rührigen Kunstleben unter

König Ludwig dort etwa zu hoffen war, als durch die Anwesenheit lieber Freunde bewogen. Zu Cornelius hat zwar Genelli, so sehr er stets von ihm geschätzt wurde, nicht in nahem persönlichen Verhältniß gestanden, aber er vertraute sich ihm an, um neuen Boden zu gewinnen. Zuerst erfolglos; als ihm dann Theilnahme an den Arbeiten in der Ludwigskirche vorgeschlagen wurde, glaubte er aus völlig berechtigter Gewissenhaftigkeit verzichten zu müssen. Nach mehreren Jahren verwendete sich Cornelius aus eigenem Antrieb zu Genelli's Gunsten in Berlin. Der merkwürdige Brief, womit er seine Dienste dem König Friedrich Wilhelm anbot,*) schließt mit einer für beide Künstler gleich ehrenvollen Erwähnung Genelli's. Er nennt ihn einen Mann von den höchsten künstlerischen Gaben, dessen bis jetzt beinahe verfehlte Lebensbestimmung ihn sehr bekümmere; manche Verkehrtheit und jugendliche Ueberschwänglichkeit hätte er bereits schwer gebüßt, und er scheine jetzt von dem Willen durchdrungen, einzuholen, was er versäumt habe. Cornelius wies den König auf Schinkel hin, um sich näher über Genelli orientiren zu lassen. Daß Schinkel sich für ihn interessirte und daß er, wenn aufgefordert, Alles gethan haben würde, ihm zu nützen, steht außer Zweifel. Allein es scheint nichts versucht worden zu sein. Ueberhaupt ist Genelli, so weit ich sehen kann, nie wieder in ein Verhältniß zu Berlin, seiner Vaterstadt, getreten. Eine ebenso kurze wie unerquickliche Korrespondenz mit dem dortigen Kunstverein aus früherer Zeit deutet an, daß er weder Anknüpfungen fand, noch suchte. Auch was von Beziehungen aus der Jugendzeit bestehen mochte, ließ er, wie es scheint, unberührt.

Wenn Genelli aus seiner engen Behausung weit draußen am alten Stadtgraben durch die Straßen ging, so konnte er auf Schritt und Tritt frohgeschäftigen Kunstgenossen begegnen. Athmenlos arbeiteten Könige und Kärrner, — für ihn war Nichts bereitet. Wenn aus München der Ruf irgend eines neuen Kunstschmuckes und der Name seiner Urheber preisend in die Welt verkündet wurde, — von ihm sprach Niemand, als eine kleine Gemeinde, deren Einer dann und wann die hohen Stiegen in den Raum hinaufklomm, welchen er sein Atelier nannte. Dort war Wunderbares zu schauen: eine Welt von Göttern und Heroen in himmlischer Genügsamkeit und ambrosischem Behagen war auf die Blätter gezaubert, die er zeichnete oder tuschte, aber dem Künstler gebrach es oft an den allernothwendigsten Hilfsmitteln. Daß er Zeichnungen und Entwürfe von größter Schönheit zerschnitten hat, um die Rückseite des Papiers für andere zu verwenden, ist nicht das Schlimmste, sondern daß er jahrelang nur selten im Stande war, bei Ausführung seiner Kompositionen die Natur zu benutzen. Das war es, was ihm Verderben drohte, die äußerlichen Entbehrungen drückten ihn wenig. Denn jetzt kam ihm der stählerne Kern seines Wesens zu Gute, der früher so oft Schaden gestiftet. Der Stolz, das trotzige Selbstgefühl, die Geringschätzung der Nebendinge waren bisher fast nur in ihrer negativen Gewalt an ihm zum Vorschein gekommen, von nun an übten sie ihre positive Kraft, und sie haben wie der Speer des Achilles geheilt, was sie verwundet. „Nach dem Ausspruch einiger Weiser soll es freilich dem Unsterblichen der schönste Anblick sein, einen tüchtigen Mann mit Leiden ringen zu sehen, — ein solcher könnte sich beinahe etwas darauf einbilden, vor einem so respektablen Publikum zu spielen, — auf die Länge ist aber doch eine solche Rolle zu strapazant und man wird zu schlecht dafür belohnt." So hatte er einst in jugendlichem Uebermuth an seinen Bruder geschrieben, nicht ahnend, daß er später dieß Wort in seiner ganzen Schwere an sich prüfen sollte. Aber Niemand wird Genelli haben klagen hören. Selbst in späterer besserer Zeit litt er es nicht, wenn die, welche um seine Bekümmernisse von damals wußten, ihm nachrühmen wollten, wie er sie

*) Veröffentlicht durch F. Nippold in seiner zur deutschen Ausgabe von Bunsens Denkwürdigkeiten, II. 138. — Ein Schreiben Genelli's an König Ludwig theilt H. Riegel mit, s. Ergänzungsblätter 1869.

ertragen hatte. Und nicht Wochen oder Monate blos währte die Lage, welche jeden Andern gebeugt hätte, es blieb jahraus jahrein dasselbe, ein Weg durch große Einöde. Nur die unermüdliche Sorgfalt seines Weibes und ihr an dem seinigen gehärteter standhafter Sinn machten die Existenz möglich. Schöne Kinder wuchsen ihnen heran, theilnehmende Freunde fanden sich mehr und mehr, zuletzt wirkte die Macht der Gewöhnung mit, auch dieses Leben lebenswerth zu finden. Das Gedächtniß an die Leiden der Münchener Jahre klang bei Genelli in Empfindungen wieder, die gern die Strophen aus Göthe's Geheimnissen zum Dolmetsch nahmen:

„Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Thon zu solcher Ehre bringt:
Doch wenn ein Mensch von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt:
Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen
Und sagen: das ist er, das ist sein eigen!"

Seine Waffe war sein Schaffen. Genelli's Werke sind in noch höherem Grad als bei Anderen Selbstbekenntnisse, auch wo er nicht eigen erfundene Fabeln behandelt oder gar von sich selber erzählt. Denn er hat niemals etwas Anderes gemacht, als was er zu gestalten sich getrieben und gezwungen fühlte. Ueberschaut man die ungeheure Zahl seiner Kompositionen so ist eine durchgehende Gattung deutlich. In der Wahl seiner Stoffe gehört er vielleicht zu den vielseitigsten Künstlern, die je gelebt haben, aber niemals verliert er sich an den Stoff, und ohne irgend wie sich absichtlich vorzudrängen, ist der Künstler doch an allen seinen Bildern das eigentliche Bild. Kein einziger Gegenstand könnte von einem Andern ebenso dargestellt werden. Dieser Individualität seiner Gebilde entspricht die durchweg gleichartige Lebensluft. Ob er eine Episode aus dem alten oder dem neuen Testamente zeichnet, ob er dem Dante folgt oder als Künstler und Poet zugleich selber Charaktere und Schicksale erfindet, mit denen er in die verschiedensten Welten schweift, die Sprache, in der er redet, ist immer Mythologie. Auf den Theatern sprach man früher bei Dramen, welche sich in den allgemeinen typischen Voraussetzungen einfachsten dramatischen Lebens bewegten, von einer idealen Zeit; es ist dieselbe, in der die Gestalten Genelli's leben. Es giebt schlechterdings keinen modernen Künstler, der so wenig von Weltverhältnissen und Weltformen der Gegenwart oder überhaupt irgend einer geschichtlichen Wirklichkeit abhängig wäre, wie er. Was er bietet ist historisch im innerlichen Sinn, es stimmt blos mit sich selbst, aber auch vollkommen überein. Seine Männer und Frauen sind Bürger in einer Welt, die uns ganz klar vorgestellt wird und die darum nicht weniger wirklich ist, weil sie lediglich in der Phantasie des Künstlers existirt.

Die Frage, ob Genelli etwas Nationales in seiner Kunst auspräge, beantwortet sich von selbst. In seinem Empfinden, in Haß und Liebe war er ein Deutscher. Nicht wie viele Künstler lebte er mit dem Behagen der Gleichgiltigkeit gegen fremde Interessen in Nirgendheim; blieb auch der Kern seines Wesens blos der Kunst gewidmet, so verschloß er sich doch keinem Menschlichen. Mit scharfem Blick orientirte er sich in der Literatur, sein Gedächtniß in diesem Bereich entsprach der Schärfe des Malerauges, seine allgemeine Bildung war nicht gering und ein bewußt protestantisches Gepräge in ihr unverkennbar; selbst die Politik verfolgte er fortwährend mit Theilnahme; er hat in den achtundvierziger Stürmen der Münchener Kunstgenossenschaft mit Entschlossenheit das Banner gehalten — gewiß als schönster Fahnenträger dieser Aera — und nie verlosch in seiner Brust das stolze Gefühl,

ein Preuße zu sein; aber als Künstler kannte er nicht Freien und Freienlassen, da war ihm Nationalität, Vaterland und Grundrecht nur die Schönheit. Blos insofern konnte man ihn auch hier einen Deutschen nennen, als er sich ganz und gar an ideales Dasein zu entäußern, seine Empfindung ins höchste Pathos erheben, seine Formenbildung zur Klassicität hinanzuläutern vermochte, ohne die Eigenart seiner Natur, den Pulsschlag sinnlichen Lebens, die Wahrheit der Erscheinungswelt im Aether zu verlieren. Sucht man aber nach der Familienähnlichkeit seiner Gestaltungen mit Charakteren der geschichtlichen Welt, so fühlt man den Hauch der neuvermenschlichten Antike, wie er uns aus der italienischen Renaissancezeit entgegenweht, und redeten seine Gestalten, wir würden die Sprache der Terzinen des göttlichen Gedichtes und der Sonette Michelangelo's vernehmen.

Bei jedem Künstler interessirt uns ganz besonders der Entwicklungsgang. Auch Genelli ist nicht völlig stabil geblieben, aber wie ungleich weniger unterscheiden sich bei ihm einzelne Perioden, als bei irgend einem anderen Modernen! Nirgends ist ein Bruch oder ein Sprung erkennbar, ja die chronologische Ordnung seiner Werke, die er nur in seltenen Fällen mit einer Zeitangabe versah, bietet zuweilen die größte Schwierigkeit. Bezeichnend ist, daß fast die Hälfte seiner Kompositionen bis in die Jahre des römischen Aufenthaltes zurückweist. Im Ganzen gewinnt man fast nur den Eindruck der Entwickelung in die Breite, so unverändert blieb sein künstlerisches Wollen sich selbst getreu. Darum können hier auch wenige Beispiele genügen, um Gattung und Folge seiner Produkte zu charakterisiren. — Außer einer großen Zahl einzelner Darstellungen z. B. dem oben erwähnten Bilde „Simson und Delila" dann den beiden nachmals in veränderter Gestalt für Schack gemalten reichen Kompositionen „Raub der Europa" und „Herkules Musagetes bei Omphale" (dieses in der ersten Form im Besitz der Volkmann'schen Familie in Halle), sowie den Entwürfen für das römische Haus, sind auch von den großen Serien zu Homer und Dante viele Blätter bereits in Rom entstanden. In München machte unter den Künstlern verschiedenster Richtung eine Komposition (Aquarelle) Aufsehn, welche „Loth in Zoar" zum Gegenstand hatte, und wovon Marggraff's Jahrbücher 1839 eine Abbildung brachten, wol die erste, durch die ein Genelli'sches Werk in die Oeffentlichkeit drang. Bei dieser Gelegenheit erfuhr er warme Anerkennung und verständnißvolle Charakteristik, und es wurde nicht verfehlt, auf unverkennbare Schwächen hinzudeuten, die seinen Bildern schadeten. So die seltsame breite Bildung der Fuß- und Handgelenke, welche Merkmal aller frühen Figuren des Meisters ist und sich wol aus seiner individuellen körperlichen Beschaffenheit erklären mag, wie denn fast alle Gestalten Genelli's die größte Aehnlichkeit mit ihrem Urheber haben. Das Publikum, welchem, was schon Dürer bemerkt, die Mängel eines Künstlers ebenso selten entgehen wie ihm die Stärke seiner Leistung deutlich wird, nahm die neue Erscheinung theilnahmlos auf. Die meisten Seltsamkeiten der Formgebung hat Genelli allmälig überwunden; Absichtlichkeit in denselben zu sehen, ist man schwerlich berechtigt; wie viel näher liegt es, bei einem Künstler von solcher Höhe des Geschmackes die zeitweilige Entfremdung von der wirklichen Natur anzuklagen, die eine Folge äußerer Noth war. Indeß nicht der Anstoß an dergleichen Einzelheiten ist es, was die Ablehnung erklärt, die er erfuhr. Die Leute gewöhnen sich leicht, viel schlimmere Dinge in Kauf zu nehmen, wenn nur der Stoff interessirt. Wäre es sonst erklärlich, daß die Bewunderung für Kaulbach's Fratzen so lange vorhält? Aber in Genelli's Auffassungsweise und Stilisirung sich hineinzufinden, die ambrosische Atmosphäre seiner Gebilde zu genießen, war zu große Zumuthung. Wahrlich seine Kunst ist weder darnach angethan noch hat sie den Ehrgeiz, populär zu sein, sie ist aristokratisch wie er selbst und wie alle höchste menschliche Leistung, aber die Leichtfertigkeit, womit man sie behandelt hat, kann deshalb nicht entschuldigt werden.

Wir wollen ihm hier keine Rechtfertigung d'outre tombe zumuthen; sie wäre nicht nach seinem Sinn; Diejenigen, auf die es ihm ankam bei seinem Schaffen — wenn deren überhaupt sind — haben seine Werke vor Augen. Die Auflehnung gegen die Gestaltenwelt wie sie Genelli darbietet hängt viel zu tief mit unserm ganzen ästhetischen Zustande zusammen, als daß die Diskussion im Frischen sobald mit ihr fertig werden könnte. Nichts Geringeres als die Voraussetzung der großen historischen Kunst, der nackte menschliche Körper ist das Pentagramm, an dem die geläufige Kunstanschauung stutzt. Ueber die ästhetische Erscheinung des Leibes, der Gottes Tempel sein soll, hat die moderne Bildung gemeinhin gar keine Erfahrungen. Läßt sie trotzdem nicht ab, mit dem Künstler, der sie besitzt, darüber zu rechten, so beweist dies eben, daß nicht die Behandlung, sondern die Sache gemeint ist. Wenn man die oft nicht genügend ausdrucksvollen Köpfe in Genelli'schen Kompositionen tadelt, warum verschließt man das Auge dagegen, daß seine Menschen immer als Ganzes Physiognomien sind? Und wenn man Uebernatur und Gewaltsamkeit in seinen Motiven findet, wo ist denn unser Maaßstab für die freie Geberde göttlich gesunder, harmonisch begabter Wesen, die unsre Phantasie nichtsdestoweniger fordert?

Mit diesen wenigen Antwortfragen soll keineswegs geläugnet sein, daß viele Unvollkommenheiten bei Genelli vorkommen. Mit seinen Gewändern ist er selbst nur selten zufrieden gewesen, — „die Lumpen geniren mich!" war sein ärgerliches doppelsinniges Wort, wenn er mit Bildern der routinirten Stoffmalerei die eigenen verglich. In seinen Köpfen ferner macht sich in bestimmter Periode allerdings eine gewisse maskenartige Starrheit bemerklich, an der wenig geändert wird, wenn man sich sagt, daß die Absicht, nur die Gesammterscheinung gleichsam als Gesicht zu behandeln, sie verschuldet. Aber welchen Reichthum von Grazie, welche Rhythmik des Linienflusses, welche Hoheit und Freiheit der Empfindungen und ihres Ausdruckes, welche Fülle innerer Harmonie geben seine Bilder. Sie predigen eindringlich, daß die schöne Sinnlichkeit nicht die geringste unter den Würden des Menschen ist, welche zu bewahren dem Künstler gebührt. In dieser Eigenschaft verstanden und genossen zu werden dürfen sie als ihr erstes Recht in Anspruch nehmen.

Noch über einen Punkt, der an Genelli's Kompositionen oft getadelt worden, thut Verständigung noth. Es ist der Vorwurf, daß er sich zu viel auf Allegorie einlasse. Allerdings haben wir zahlreiche Bilder von ihm, in welchen er Wesen zeichnet, die Ideen bedeuten; aber wer sie unbefangenen Auges beschaut, muß empfinden, wie sehr dieselben für den Genuß der Sinne, nicht für die Mühe des Sinnens geschaffen sind. Niemals wird man den Schwerpunkt außerhalb des Bereiches der Erscheinung verlegt finden, niemals kommt es ihm dabei auf irgend Etwas Anderes als auf das an, was man mit dem Auge begreift. Es ist Jedem überlassen, sich nach eigenem Geschmack die Wirkung zu steigern oder zu verderben, indem er über einzelne Beziehungen grübelt, — der Künstler selbst aber beansprucht nur das Recht, seine Erzeugnisse zu taufen. Mag sich Genelli oft in den entlegensten mythologischen Gebieten ergehn, — und es ist nicht Eitelkeit, sondern Ueberfülle an eigenem Besitz, was ihn antreibt, die Heerstraße zu meiden, — sein Aperçu ist immer durch und durch ästhetisch.

Auf solchen einsamen Pfaden gesellen sich ihm dann Gestalten und Scenen wie jenes oft von ihm wiederholte Bild der Dryade, die Panthern und Amoretten zuschaut, oder wie die andere in ihrer Einfachheit so großartige Waldidylle, welche das Anfangsbild über diesen Zeilen wiedergiebt: Eros schlummert im Eichenhaag, das Licht der Fackel hat eine hungrige Löwin herbeigelockt, aber den Gott witternd schleicht sie scheu vorüber. Niemand unter den Modernen hat den Stil der Thiernatur so schön und so gewaltig erfaßt, wie Genelli. Begeistert konnte er von den poetisch nothwendigen Gattungen reden, und wie er sie belauscht

wie er die einseitige Verkörperung der Leidenschaft in ihnen zum Ausdruck bringt, das zeigen die Bilder, in denen er Panther, Löwen und Rosse als Genossen menschlicher Kraft und Ueppigkeit, Adler, Raben, Schwäne und Tauben als bedeutsamen Schmuck oder als still beredte Symbole verwendet und in seinen Centauren, Satyrn und Faunen die elementare Urkraft in wilder Schönheit austoben läßt. —

Großes Gewicht legte Genelli auf den Vortheil, seine Motive sich selber zu erfinden. So hoch die Weisheit der Wahl, die Prägnanz des Ausdrucks, die künstlerische Abrundung zu schätzen ist, die seine Illustrationen zu Homer und Dante auszeichnen, (jene 1844 bei Cotta, diese, erst ebendaselbst, dann 1865 neu bei A. Dürr in Leipzig erschienen), — er fühlte die Ungunst der Aufgabe, bildnerisch wiederzugeben, was bereits in einer anderen Kunstform vollendet ausgesprochen war. Wem eine solche Welt großer Gedanken und Erlebnisse im Busen wohnt, fühlt sich als bildender Künstler recht frei erst dann, wenn er sich seine Stoffe selber gestaltet. So Genelli, indem er die Darstellungen „aus dem Leben einer Hexe"*) und „aus dem Leben eines Wüstlings"**) zeichnete. Es sind cyklische Bildergedichte in einem Sinn, der an Hogarths gemalte Zeitnovellen erinnert, in einer Form aber, die völlig originell ist. Nicht eine eigentliche Hexengeschichte bildet das Motiv des ersten Cyklus; diese Volantin Genelli's ist eine Art weiblicher Faust, die mit unbändigem Trieb geschlagene Seele, deren Geschick in der Poesie der Sünde aufgeht: ein Gebild mittelalterlicher Mythologie in der Formsprache der Antike geläutert, durch die menschlich-christliche Idee der Liebe gelöst, — das ist, was der Malerpoet in diesen ergreifenden Blättern versinnlicht. — Das Leben des Wüstlings, eine Dichtung nach Motiven der Don-Juan-Fabel bildet die Parallele dazu. Als Tragödie des männlichen Leichtsinns läßt es das Frevelspiel eines Phantasten mit Gott und Welt, den Kampf der Laster um den Menschen vor unseren Augen vorüberschreiten. Die ganze Gewalt des Bösen ist in diesen Bilderdramen zum Ausdruck gebracht, aber besiegt durch Enthüllung in dämonischer Schönheit und durch den Gegensatz des Reinen und Erhabenen. Als poetische Selstbekenntnisse des Urhebers angeschaut mahnen sie an das Dichterwort: wer das erfuhr, giebt keinem Irdischen Rechenschaft. —

Aus dem Bannkreis dieser erschütternden Monologe treten wir gern vor die episch-gelassenen Scenen, die uns andere seiner Werke bieten. Eine solche Reihe, zum Theil für Baron Sina in Wien in Aquarell ausgeführt, bilden die Kompositionen: „Homer unter seinen ionischen Hörern," „Aesop Fabeln erzählend," „Sappho griechischen Frauen ihre Hymnen singend," „Apoll bei den Hirten durch seine Kunst den Gram beschwörend," endlich eine der spätesten Arbeiten: „Sisyphus vom Todesgott entführt," welche diesen Blättern in verkleinerter Kopie beigefügt ist***). Die hier benutzte Sage erzählt von dem schlauen Könige von Ephyra, er habe den Todesgott, der zu ihm gesandt worden, überlistet und in Fesseln geschlagen — eine Episode, die der Künstler ebenfalls in einer herrlichen Gruppe komponirte. Ares aber befreit den Seelenbändiger, damit er die Botschaft doch bestelle. Sisyphus nun gibt sich im Wahne der Sicherheit den Freuden des Gelages hin: da eilt durch den festlichen Saal des ungebetensten Gastes lautloser Schritt; von der Seite des Weibes, aus der Mitte der Genossen, vom Rande des Bechers entführt er das Opfer; leise nur wie der Arzt am Pulse der Hand faßt der düstere Jüngling den erlesenen Mann, aber das Blut erstarrt ihm, der Fuß versagt und er scheidet seufzend mit brechendem Auge

*) Gest. von Merz und Gonzenbach. Verl. von Buddeus und Weigel.

**) Lith. von G. Koch. Verlag von F. A. Brockhaus.

***) Nach dem im Besitze des Herrn Börner in Leipzig befindlichen Karton gestochen von Th. Langer. Eine ausgeführte Zeichnung davon befindet sich in der Akademie der Künste zu Wien.



noch ein Mal sein Glück überschauend. Wie der Chor in griechischer Tragödie sieht ihn die Schaar der Gäste entsetzt verschwinden.

Wer Genelli gekannt und seine letzten Jahre mit ihm durchlebt hat, den mag das Bild wie Gleichniß auf sein eignes Geschick ergreifen. Auch ihm, dem strotzend kraftvollen Manne schien der Tod gebändigt; wer konnte ihn sehen auf der Höhe des Alters ohne der Hoffnung froh zu werden, ihm sei das vollste Maaß irdischer Tage gemessen? Unwillig ist auch er hinweggegangen und schaute verlangend zurück. Und er hatte Grund dazu. Denn der Abend hat ihm die Stunden wiedergebracht, die ihn reizte verweilen zu sehen, und was seine Jugend schmerzvoll entbehrt, dessen war ihm Fülle gekommen im Alter.

Nie solange seiner gedacht wird, soll vergessen werden, wer ihm das letzte Behagen und die Lust nachhaltiger Thätigkeit bereitet. Auf Preller's Hinweis, des treuen Freundes, der schon einmal, wenn auch ohne Glück, eine entscheidende Veränderung in Genelli's Leben bewirken half, rief ihn der Großherzog Karl Alexander 1859 nach Weimar. Was er ihm bot, war ein bescheidenes Loos, aber es ist in seiner Wirkung überaus segensreich gewesen und hat sich zur Muße des Prytanen verklärt. In Weimar erst lernte der Künstler ein harmonisches Dasein kennen. Dazu gehörte vor allem freie planmäßige Thätigkeit. Sie war das Vermächtniß der Stadt, aus welcher er schied. Die Bewunderung und Munificenz eines edelsinnigen, für hohe Kunst begeisterten Mannes, des Freiherrn von Schack, verschaffte ihm die Möglichkeit, sich an einer Reihe von Werken zu bewähren, in denen er zum ersten Male die vollen Wirkungmittel der Malerei vereinigte. Wer im sechzigsten Jahre beginnt, sich mit der Oeltechnik vertraut zu machen, wird lebenslang geübte Routinisten nicht einholen, selbst wenn die sonstige Tendenz das gleiche künstlerische Ziel voraussetzen ließe. Niemand lehnt sich gegen den Satz auf, daß in der großen Kunst das Kolorit die nothwendige Folge der wahren Zeichnung sei, und doch galt unter den Adepten des Faches ein „Gemälde" von Genelli für eine Unmöglichkeit. Der Künstler hat darauf verzichtet, Ungläubige zu überzeugen, die an seinen bisherigen Leistungen in der Farbe blind vorübergegangen waren, aber was diese besagen, rechtfertigt die treffende Frage, mit der ein geistvoller Vertheidiger Genelli's den Unglimpf von dessen Oelbildern abwehrte, noch ehe sie vorhanden waren*): „wer so zeichnet wie Genelli wird schwerlich malen wie Tizian; warum aber zweifelt man, daß er malen werde wie Genelli?"

In der That, die sechs in Weimar vollendeten Oelbilder, welche die schöne Sammlung des Freihern von Schack in München bewahrt, spiegeln bei ihrer großen Verschiedenheit unter einander Genelli's Originalität auf überraschende Weise ab. Auf Vortrag und Handwerk angesehen haben sie Wesentliches mit Fresken gemein: das Licht meist nur als Helle, nicht als Glanz behandelt, das Einzelne scheint einzeln gemalt und für sich fertig gemacht zu sein, eine Manier, welche die Gesammtwirkung unmöglich machen würde, wäre nicht trotzdem durch Abtönung des Grundes oder durch häufigere Anwendung gleichartiger Farben eine ganz individuelle Lokalstimmung hervorgebracht, die zuweilen etwas Monotones hat, meist aber eine Weihe und Erhabenheit des Eindrucks erzielt, welche von allem Bekannten absticht. Und merkwürdig, wie mannichfaltig nüancirt diese Bilder sind. Die Kompositionen gehören zu den bedeutendsten und reichsten, welche Genelli geschaffen. Die erste „der Raub der Europa", ein hinreißendes Scherzo der Götter voll Liebesseligkeit und Jubel, strahlt in so kräftigem Kolorit, so warmem Incarnat und so energischer Belichtung, daß es sich auffällig von allen andern lossetzt, wozu das beschleunigte Tempo des Vorgangs und die ent-

---

*) Deutsches Kunstblatt 1855 Nr. 10.

sprechend flackernde Linienführung noch beitragen. Voll feierlicher gesättigter Pracht, beherrscht von gelbem Timbre der Lokaltöne, ist das zweite Bild „Herkules bei Omphale," ein Hymnus ruhevollen Genießens, der grau in grau gemalte Fries darunter, die Heimholung Ariadne's, wol das Vollendetste an Modellirung, was wir von Genelli besitzen. Diesem am nächsten kommt das vierte in der Reihe, die dramatisch bewegteste Komposition des Meisters, in allen Zügen das männlich ernste Widerspiel des Europa-Raubes: Dionysos mit seinem bunten Gefolge wird im Edonerland vom König Lykurgos überfallen und besiegt und von Thetis aufgenommen, ein Schlachtgetümmel mit Roß und Wagen, Kriegern und Mänaden, gruppenreich und in allem Wirrsal klar, von einer innern Harmonie der Massenvertheilung und Einzelmotive, wie die großen Cinquecentisten sie kaum übertreffen, das Ganze gebändigt und gesammelt durch Farbenakkorde, die an's Kalte streifen, und durch äußerste Mäßigung im Individualisiren der Lokalfärbung.

Dazwischen steht in ganz abweichender Haltung, melancholisch, licht und in ungünstig gebrochenen nahverwandten Tönen kolorirt die „Verheißung der Engel an Abraham." Die Wahrnehmung, daß die alttestamentliche Sprache für Genelli kein geläufiges Idiom war, bestätigt sich hier in der Farbenwahl, die eine gewisse Unentschlossenheit nicht überwindet, welche durch den Maaßstab der Figuren noch auffälliger wird. Es darf unbedenklich als ein Irrthum des Künstlers bezeichnet werden, daß er in letzter Zeit gern lebensgroß malte. Keine Frage, daß seinen Erzeugnissen gegenüber seine Schöpferfreude größer war, als die Geduld der Erziehung; sie lassen oft einen Grad von Durchbildung vermissen, der nicht immer im Belieben des Künstlers steht, und dergleichen Mängel müssen mit der Ausdehnung des Maaßes empfindlicher werden. Interessant ist an dem Bilde des Abraham besonders der ceremoniös verhaltene Ausdruck, womit die Stimmung der biblischen Mythologie angestrebt wird. Der Typus der Engel hat hier nicht das Herkulische, was Genelli sonst seinem Jehovahboten zutheilt, aber sie haben auch Nichts von der Süßlichkeit des Zwitterthums. Die Wirkung von Komposition und Gesammtfarbe hat etwas Reliefartiges, und darin ähnelt es dem fünften Bilde, „Bacchus unter den Musen," das überdies als aufgespannter Teppich — ursprünglich, wie wir wissen, zum Deckenschmuck bestimmt — durch 4 Zwickelstücke mit laufendem Ornament eingerahmt ist; aber über das Ganze ist trotz der Anmuth der Motive eine orphische Ruhe ausgebreitet, welche mit geheimnißvoller Macht anzieht. — In noch höherem Grade ist dies bei dem letzten seiner Gemälde der Fall, dem „Theatervorhang," worauf im Mittelfelde die göttlichen und die dämonischen Mächte des menschlichen Gemüthes versinnbildet sind, welche das Drama beherrschen, seitlich umschlossen von Ornamentpilastern, zu Füßen eine Predelle mit dem bunten Völkchen theatralischer Charaktermasken. Wie Gewitterschwüle umhüllt der graue Füllton des mächtigen Tuches die aufgewebten Gruppen heroischer Weiber und Huldinnen des Lichts.

Das letzte vom Baron von Schack bei Genelli bestellte Bild „Bacchus unter den Seeräubern, die er in Delphine verwandelt" blieb unvollendet. Der Karton, bis auf ein Stück des Vordergrundes fertig, schmückt das neue Museum zu Weimar. — Ueber der Arbeit ereilte in schnellen Schlägen erst häusliches Unglück, der Tod des einzigen Sohnes, dann eigenes Siechthum den nervigen Mann. Am 13. November des vorigen Jahres erlag er.

Das Asyl in Weimar hatte eine edle Ruhe, eine Abklärung und Milde in ihm gezeitigt, die mit unwiderstehlichem Zauber wirkten. Adel und Ritterlichkeit, Gradsinn und gesellige Anmuth machten ihn zu einem verehrten Haupte in all den verschiedenen Kreisen, die er berührt hat. Löste der Wein die Laune — und er liebte die Spende des Gottes mit anakreontischer Leidenschaft —, dann troff seine Rede von großen Gedanken und reiner Gesinnung; aber der Grundzug seines Wesens war Ernst und eine gewisse Schwermuth, wie

sie aller Schönheit inne wohnt. Er gehörte zu den starken Naturen, welche des Glaubens an die Unsterblichkeit entrathen können, und die doch zu verstehen unmöglich ist, ohne sie ewig zu denken. Mit Weihegefühl blicken wir zurück auf „dieses Leben, das — wie über Hans Christian gesagt, aber auch von Bonaventura giltig ist — in allen Bewegungen trotz seiner Gebundenheit höchst frei, in seiner Freiheit geregelt und hierin wieder so wenig gesucht und so fern von allen Kleinlichkeiten ist, daß es vielmehr einen höheren Stil und etwas Grandioses gewinnt, nicht durch die äußeren Situationen, wohl aber durch den Charakter".

Leipzig im Herbst 1869.



Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

XIV. Die Verkündigung der Geburt Christi. Oelgemälde von Adriaen van Ostade.

0,67 M. hoch, 0,55 breit.

Wenn wir die Zeit bestimmen sollen, in welcher wir den Umschwung der holländischen Malerei unter Rembrandt's Einfluß als vollendet ansehen können, so möchte etwa das Jahr 1640 diesem Zeitpunkte am meisten entsprechen.

Freilich sehen wir bereits im Jahre 1630, in dem Jahre, wo Rembrandt sich zuerst in Amsterdam niederließ, einen G. Dov, W. de Poorter, S. Koninck, J. de Wet, J. G. Vliet um den Meister sich versammeln, und in den folgenden Jahren bis etwa 1640 traten die bekanntesten Schüler Rembrandt's: Eeckhout, Bol, Flinck schon als selbständige Meister aus Rembrandt's Atelier hervor. Aber der Sieg der neuen Kunst ist erst vollendet mit ihrer Einbürgerung in Haarlem, welches unter der Leitung des F. Hals zum Mittelpunkte der holländischen Malerei erwachsen war. F. Hals, der als Maler in der älteren holländischen Schule und nächst Rembrandt überhaupt unter den Holländern den ersten Rang einnimmt, der als Lehrer sogar dem Rembrandt ebenbürtig zur Seite steht, scheut sich nicht, der neuen gewaltig packenden Kunstrichtung sich hinzugeben, und das erste und schönste Zeichen dieser Anerkennung ist das prächtige Regentenstück des Meisters vom Jahre 1641, jetzt im Museum zu Haarlem aufgestellt, welches Vosmaer „la prophétie des Syndics de Rembrandt" nennt.

Gleichzeitig, ja zum Theil schon etwas früher hatte sich auch in der Schule des F. Hals diese Umgestaltung vollzogen: die neue dramatische Auffassung, der Reiz der Farben und das magische Helldunkel in Rembrandt's Bildern waren unwiderstehlich. Wie beliebt, wie allgemein verständlich in dieser Zeit Rembrandt's neue Auffassung und Schilderungsweise der biblischen Geschichte war, dafür ist ein treffender Beweis die eigenthümliche Erscheinung, daß mehrere der bedeutendsten Maler des Genre, wie der Landschaft und des Thierlebens, bei der ersten Bekanntschaft mit Rembrandt's historischen Werken zur direkten Nachahmung oder zur Schöpfung ähnlicher und im gleichen Geiste aufgefaßte Werke hingerissen wurden.

Eins der interessantesten Beispiele dieser Art reproducirt uns die vorliegende sehr gelungene Radirung nach einem Gemälde der Braunschweiger Galerie: einer „Verkündigung an die Hirten" von Adriaen van Ostade.

Jedem, der mit Rembrandt's Radirungen einigermaßen vertraut ist, wird wohl bei der Betrachtung dieses Blattes unwillkürlich die bekannte Radirung des Meisters in das Gedächtniß gerufen, welche denselben Gegenstand behandelt. Denn in der That liegt hier nicht nur dieselbe Darstellung vor, sondern sie ist auch in ganz ähnlicher Weise wiedergegeben: Ostade hat hier in freier Weise jenes geistreiche Blatt Rembrandt's reproducirt, welches zu ähnlichen Wiederholungen einen G. Flinck, einen Ph. Wouwerman, B. Cuyp und C. Sahstleven begeistert hat.





Charakteristisch für Ostade's Kunstrichtung sind, bei aller Aehnlichkeit, die wenigen Veränderungen, welche er gemacht hat: Rembrandt's Radirung, die aus dem Jahre 1634 datirt ist, hat, wie auch ein fast übereinstimmendes kleines Rundbild des Meisters aus dem Jahre 1630, welches sich im Privatbesitz zu Paris befindet, und das vielleicht mehr noch als die Radirung dem Ostade zum Vorbilde gedient hat, — sich streng an den biblischen Text gehalten, wie wir dies stets bei ihm bemerken. Die Worte der Bibel: „Und siehe des Herrn Engel trat zu ihnen und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie, und sie fürchteten sich sehr“ giebt uns der Meister in jenem Gemälde wie in der Radirung verkörpert wieder. Die plötzliche Erscheinung des von himmlischem Glanze umstrahlten Engels hat Verwirrung unter Hirt und Heerde gebracht: ängstlich drängen und stoßen die Kühe sich vorwärts, laut blökend sprengen die Schaafe auseinander, von den Hirten wetteifern die Einen mit ihrer Heerde in jäher Flucht, Andere haben sich betäubt zu Boden geworfen, nur Wenige haben die Worte des Engels vernommen: „Fürchtet Euch nicht, — denn Euch ist heute der Heiland geboren,“ und haben sich andächtig zu der himmlischen Erscheinung gewendet. So ist hier Alles Leben und Bewegung!

Auch Ostade hat den Moment der plötzlichen Erscheinung des himmlischen Boten wiedergegeben: in einer Glorie von Cherubim erscheint der Engel des Herrn von einem weißen Gewande umflossen und von dem überirdischen Lichte umstrahlt, das sich durch die dichten Wolken Bahn bricht und in der nächtlichen Landschaft die Hütten der Hirten grell erleuchtet. Aber diese plötzliche Lichterscheinung äußert auf Hirten und Heerden nur geringe Wirkung. Gemüthlich wiederkäuend stehen oder liegen die Kühe und anderes Vieh neben den Hütten; von den Hirten liegen noch einige im tiefen Schlafe, wie sie vielleicht am Abend vorher im Rausch niedergesunken sind, ein anderer reibt sich erwachend die Augen. Wahrhaft ergriffen ist nur ein alter Mann, der andächtig betend auf das Knie gesunken ist, während neben ihm sein Hund in hündischer Weise seine Entrüstung über die nächtliche Störung durch heftiges Bellen ausdrückt.

Der Darstellung das wahrhaft historische, das religiöse Moment abzugewinnen, durch dramatisches Leben und geistigen Ausdruck die gewöhnlichen Formen zu adeln, das ist Ostade nicht gelungen; das ist aber aber auch in der That vollständig nur Rembrandt allein gelungen! Wohl aber ist es Ostade geglückt, sich Rembrandts magisches Helldunkel anzueignen und die Handlung dadurch zu koncentriren; der günstige Einfluß des großen Meisters zeigt sich auch in der Art des Vortrages: in der leichten zeichnenden Manier, in dem dünnen Farbenauftrage in den Schatten und dem starken Impasto in den Lichtmassen. Auch den braunen Gesammtton hat Ostade aus Rembrandt's Bildern entlehnt, während seine seltenen Bilder der ersten Epoche den kühlen grau-blauen Ton der Hals'schen Schule tragen. Die Schwere und Undurchsichtigkeit dieses Tones, der hier noch nicht, wie in den späteren Bildern seit dem Jahre 1640, zu einem selbständigen warmen goldigen Tone verarbeitet ist, läßt mich in Verbindung mit der, Ostade's Richtung so widersprechenden Wahl eines biblischen Gegenstandes vermuthen, daß wir hier einen der ersten, vielleicht den ersten Versuch Ostade's haben, sich Rembrandt's Weise zu eigen zu machen. Danach würde das Bild seiner Entstehung nach etwa in das Jahr 1638 oder 1639 zu setzen sein.

Der schönste Erwerb aber, den Ostade aus der Berührung mit Rembrandt's Werken gezogen hat, ist seine tief gemüthvolle Auffassung, jenes „Gefühl der Anheimelung“, das uns auch dann ergreift, wenn Ostade — wie so häufig — seine Scenen aus den niedrigsten Schichten des Volkes nimmt, und welches sich bei ihm mit jener treffenden Charakteristik und dem köstlichen Humor paart, der ihm aus der Schule des Frans Hals für immer eigenthümlich geblieben ist.

W. Bode.

Die internationale Kunstausstellung in München.

I.

Einleitendes. — Anordnung, Umfang und Gesammtcharakter der Ausstellung. — Der Katalog. — Die Historienmalerei der Deutschen und Franzosen.

Die Münchener haben alle Ursache, mit den Erfolgen ihres Ausstellungssommers zufrieden zu sein. Im Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek, wo die Gemälde der alten Meister ihr zeitweiliges Unterkommen fanden, spricht man bereits von beträchtlichen Ueberschüssen. Dazu war der ideelle Erfolg dieser Ausstellung ein über jede Erwartung günstiger. Ob im Finanzministerium des Glaspalastes ebenfalls die Chancen so günstig stehen, wissen wir nicht und möchten es fast bezweifeln.

Der Ruhm, die erste große internationale Ausstellung auf deutschem Boden veranstaltet zu haben, war nicht so leichten Kaufes zu erringen. Als auf den Wink der Münchener Künstlerschaft sich der halbe Pariser Salon in Bewegung setzte, lag darin zwar ein ehrenvolles Zeugniß für den guten Ruf, den sich die bayerische Hauptstadt und ihre Schule in Frankreich errungen. Aber schon etwas bedenklicher wurde die Sache, als dann auch die Marmorbrüche von Sessa und Carrara in's Wandern kamen und in Folge dessen der Posten „Transportspesen" im Buche des Ausstellungskomité's ungefähr die gleiche Höhe erreichte wie die Kistenberge im Vestibül des Glaspalastes. Indessen das Alles und selbst ein wirkliches Deficit läßt sich am Ende verschmerzen, wenn es nur nicht an jener Anerkennung fehlt, welche die herbeiströmende Menge kauflustiger Fremder, das bereitwillige Echo der Tageskritik und schließlich ein stets willkommener Blüthenregen bunter Bändchen und Kreuzchen, von fürstlicher Huld gespendet, auch diesem unter Sorgen und Mühen zu Stande gekommenen Unternehmen reichlich haben zu Theil werden lassen.

Die ernste Würdigung der Sache freilich hat mit allen solchen mehr oder weniger äußerlichen Erfolgen nichts zu schaffen. Erfüllt von dem hohen, idealen Berufe der Kunst, sucht sie dem Wesen dieser ephemeren Erscheinung, wie jeder ähnlichen, welche der Tag bringt, vergleichend und prüfend gerecht zu werden. Sie schmälert weder den Urhebern des Werkes den ihnen gebührenden Dank, noch verkennt sie den reichen Segen geistiger Anregung und Förderung, welche vor Allem der Ausstellungsort selbst und die dort schaffende rührige Künstlerschaft aus dem Zusammenfluß von so viel Schönem und Neuem zweifellos schöpfen werden. Die Kritik, wie wir sie verstehen, hat sich an das Allgemeine zu halten, an die großen, gemeinsamen Aufgaben der Kunst, nicht an lokale Gesichtspunkte und Interessen. Denn sie muß sich sagen, daß der Sinn und die Bedeutung der internationalen Ausstellungen nur darin liegen kann, uns von dem Stande der Kunst in unserer Zeit im Großen und Ganzen eine Vorstellung zu geben. Es ist bemerkenswerth, daß das Interesse an solchen geistigen Wettkämpfen der Nationen alle früheren beschränkteren Unternehmungen auf diesem Gebiete mehr und mehr zu verdrängen beginnt. Zehn Jahre früher erscholl in Deutschland der Ruf nach historischen Ausstellungen streng nationaler Art. In dem Bewußtsein, daß die deutsche Kunst den zu Anfang des Jahrhunderts begonnenen Kreislauf im Wesentlichen beendet habe, wollte man auf die durchmessene Bahn zurückblicken, um aus der Fülle dieser stolzen Selbstanschauung Muth und Klarheit für die Zukunft zu schöpfen. Das war die leitende Idee der

deutschen historischen Ausstellung des Jahres 1858. Sie bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte der vaterländischen Kunst, und wir brauchen nur zwischen ihr und der gegenwärtigen Münchener Ausstellung einen Vergleich zu ziehen, um uns der veränderten Lage der Dinge bewußt zu werden. Damals Beschränkung auf die nationale Kunst, aber Zurückgreifen bis zum Ursprung ihrer modernen Geschichte. Jetzt Ausdehnung auf die Gesammtproduktion aller Kunstvölker der Gegenwart, aber ohne principielle Berücksichtigung der historischen Entwickelung. Damals ein innig verkettetes, einheitlich gefärbtes Nacheinander. Jetzt ein lose zusammengefügtes, buntes Nebeneinander. Das ist der Grundunterschied der beiden Münchener Ausstellungen.

Wie mannigfach bildend und lehrreich der jetzt üblich gewordene Modus werden kann, haben die Weltausstellungen der zwei letzten Decennien dargethan. Allein die erste und wichtigste Bedingung des Erfolgs derartiger internationaler Unternehmungen ist eine planmäßig gegliederte Anordnung des Gebotenen. Ohne sie wird aus der Mannigfaltigkeit ein Chaos und aus dem klärenden und erhebenden Eindruck ein verwirrender und entmuthigender. So nahe diese Wahrheiten liegen, den Urhebern der Münchener internationalen Kunstausstellung scheinen sie entgangen zu sein. Ob die Neuheit der Sache, die Kürze der Vorbereitungsfrist, die zeitweilige Unsicherheit des ganzen Unternehmens, die Verzögerungen im Transport der ausländischen Kunstwerke und die dadurch nothwendig gewordenen nachträglichen Aenderungen in der Disposition der Räumlichkeiten an dem Uebelstande Schuld gewesen sind, lassen wir hier unerörtert: faktisch ist aber, daß die Gesammtwirkung der Münchener Ausstellung unter den Mängeln ihrer Anordnung in einem nahezu unerträglichen Grade zu leiden hatte. Als wir kurz nach dem Eröffnungstage, im Beiblatte der Zeitschrift den ersten flüchtigen Ueberblick über das Ganze gaben, trat die Gliederung nach Schulen, welche für internationale Ausstellungen stets die Hauptsache bleibt, noch deutlich hervor. Durch die späteren Veränderungen, Annexe und Umhängungen wurden die Grenzen der meisten Schulen völlig verwischt und der Betrachter an der Hand eines beispiellos erbärmlichen Katalogs dem mühevollen Zusammensuchen der zerstückten Glieder überlassen. Während des ganzen ersten Ausstellungsmonats laborirten die vielen Tausende der Besucher an dem unerquicklichen Zustande eines fortwährenden Provisoriums und mußten sich auf das spätere Erscheinen eines Orientirungsplanes und Namenregisters zum Kataloge, welche die Uebersicht einigermaßen erleichtern konnten, vertrösten lassen. Wir vermögen bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht zu unterdrücken: man wolle doch auch bei unseren deutschen Ausstellungen dem anderwärts beobachteten Usus einer alphabetischen Anordnung des Kataloges Folge geben. Auf diese Weise kann der Beschauer jeden Augenblick finden, was ein bestimmter Künstler ausgestellt hat, ohne erst an der Hand des Registers danach suchen zu müssen. Den Platz eines jeden Bildes giebt der Katalog hinter der Beschreibung des Gegenstandes, durch Hinweisung auf die Nummer und Wand des betreffenden Saales an; und wenn dazu, wie es bei dem Kataloge der Brüsseler Ausstellung dieses Jahres der Fall war, dann noch ein kürzer gefaßtes Verzeichniß der Kunstwerke nach Sälen geordnet hinzukommt, so ist der bequemen Orientirung des Beschauers jeder erwünschte Vorschub geleistet. In den französischen und belgischen Katalogen pflegt auch die Adresse und selbst Geburtsort und Schule des Künstlers angegeben zu werden: eine Höhe des Standpunktes, zu der wir, mit Rücksicht auf die idyllischen Zustände, wie sie uns in München umgaben, nicht einmal mit frommen Wünschen emporzublicken wagen. —

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Ausstellung selbst und suchen wir zunächst ihren Umfang und Gesammtcharakter festzustellen, so weist schon ein Blick auf die Ziffern des Kataloges aus, daß wir es mit einer an Zahl sehr bedeutenden Ausstellung — unsres Wissens der größten, welche bisher in Deutschland stattfand — zu thun haben. Das Ganze faßt etwa vierthalbtausend Nummern, wovon über 1600 auf Gemälde, gegen 800 auf Cartons, Aquarelle, Zeichnungen, Glasmalereien, Emails und Werke der graphischen Künste, etwa 400 auf Skulpturen, und ungefähr 600 auf architektonische Aufnahmen und Entwürfe fallen. Nach Nationen vertheilt, stehen selbstverständlich die Werke deutschen Ursprungs an Zahl weit voran und unter den Deutschen wieder die Leistungen der Münchener Schule. Von den Fremden sind nächstdem die Franzosen bedeutend zahlreicher als alle übrigen vertreten; man zählt von ihnen etwa fünfthalbhundert Nummern; ihnen

zunächst kommen Niederländer und Italiener, dann Engländer, Amerikaner, Spanier, Skandinavier und die übrigen Nationen. Sieht man auf den Gehalt und die Selbständigkeit der Darstellung und fragt, wo die entscheidenden Schläge in diesem künstlerischen Wettstreite geführt werden, so fällt der Blick sofort auf Deutschland und Frankreich. Ob die unverwüstliche Schöpferkraft unsrer Nation dem vehementen Anprall unserer westlichen Nachbarn widerstehen oder ob die weiche Receptivität, welche das deutsche Wesen ebenfalls kennzeichnet, ihnen vollends auf allen ihren Bahnen folgen werde, das ist die bange Frage, die sich an diese Ausstellung knüpft. Zur Auseinandersetzung mit Frankreich, sei sie nun freundlich oder feindlich, drängt wieder einmal das allgemeine Bewußtsein hin. Die Abwägung der Kräfte der beiden großen Nationen, soweit sie auf den verschiedenen, in der Ausstellung repräsentirten Kunstgebieten zu erkennen waren, bildet daher auch die erste und wichtigste Aufgabe, der wir uns zuzuwenden haben.

Im Gebiete der Malerei, auf dem wir zunächst die Abrechnung vornehmen wollen, steht pflichtschuldig die Historie obenan. Man versichert allgemein, ihre Zeit sei vorüber; wenn dies wahr sein sollte, die Ausstellung hätte nichts Erhebliches dagegen einzuwenden. Viel bemalte Leinwand von kolossalen Dimensionen, aber nirgends ein großer, durchschlagender Erfolg! Die ältere Generation der Deutschen ist in sehr lückenhafter Weise vertreten: Cornelius, Overbeck, Genelli, Schwind, Rahl, Schnorr, Bendemann, Lessing, Menzel u. v. A. fehlen oder müssen sich mit Nachbildungen in den Kabinetten der graphischen Künste, mit Skizzen, Porträtköpfen u. dergl. begnügen. Auch von W. v. Kaulbach ist kein fertiges Bild da: denn die oft ausgestellte „Schlacht von Salamis", deren Besprechung wir uns ersparen können, gehört in die Kategorie der getuschten Kartons. Die neuen Kreidezeichnungen des Meisters werden unten von uns gewürdigt werden. Um Kaulbach gruppirt sich eine Klasse von Münchener Meistern, welche man die kulturhistorischen Idealisten nennen könnte, insofern sie mit dem auf strenger Zeichnung beruhenden großen Styl der Komposition eine äußerliche realistische Treue in Kostüm, Architektur und allem sonstigen Beiwerk, wie es die moderne kulturgeschichtliche Wissenschaft in so wohlpräparirter Fülle darbietet, zu verbinden trachten. Wir meinen die vier kolossalen, im Auftrage des vorigen Königs von Bayern für das Maximilianeum in München gemalten Bilder: „die Hochzeit Alexander's" von Andreas Müller (genannt Komponir-Müller), Nr. 1405, „Perikles" von Philipp Foltz, Nr. 1406, „Die Hofhaltung Friedrich's II. in Palermo" von Arthur v. Ramberg, Nr. 1407, und „Die Krönung Karl's des Großen" von Friedrich Kaulbach, Nr. 1408. Das ansprechendste von diesen Gemälden ist unstreitig A. v. Ramberg's „Friedrich II.", ein reiches, anmuthvolles Bild fürstlicher Existenz, tüchtig gezeichnet und von frischem, sattem Kolorit. Aber daß wir der Darstellung ein tieferes Interesse abgewonnen hätten, können wir von ihr so wenig wie von den übrigen behaupten. Wir sind überzeugt, der liebenswürdige Zeichner der schönen Grisailles zu „Hermann und Dorothea" denkt von dieser ganzen Historie und mit ihr auch von seiner eigenen Schöpfung ebenso wie wir.

Daß es um die Vertretung der deutschen Malerei großen Styls auf der Ausstellung nicht sonderlich stand, wird man schon aus dem Bericht über die Ende August in München zusammengetretene Delegirtenversammlung der Verbindung für historische Kunst geschlossen haben. Die Versammlung hätte eigentlich in Hamburg stattfinden sollen, ward jedoch mit Rücksicht auf die Ausstellung nach München verlegt. Die Absicht hat insofern ihr Ziel verfehlt, als keines von den ausgestellten deutschen Geschichtsbildern — auch nicht aus dem Grenzgebiete der historischen Genremalerei höheren Styles — des Ankaufes für die Zwecke der Verbindung würdig erachtet wurde. Selbst E. Steinle's Oelgemälde: „Christus mit seinen Jüngern", Nr. 1552, erzielte in der Versammlung nur eine ehrenvolle Minorität, obwohl es unseres Erachtens trotz mancher Schwächen der Zeichnung und einer gewissen Körperlosigkeit der Gestalten zu den eigenthümlichsten und weihevollsten Schöpfungen der deutschen Kunst zu zählen ist. Auch Anselm Feuerbach's kolossales „Gastmahl des Platon", Nr. 1028, wäre mit in die Debatte zu ziehen gewesen, wenn nicht — so nehmen wir an — der muthmaßlich allzuhohe Preis des Werkes den Ankauf von vornherein zur Unmöglichkeit gemacht hätte. An und für sich verdient das vielbestrittene Bild schon um des hohen und ernsten Strebens, von welchem es zeugt, und um der seltenen Begabung des Meisters, dem wir die herrliche Pietà in der Galerie Schack verdanken, zum allermindesten eine respektvolle Er-

wähnung. Dem Bilde ist folgende, ohne Zweifel von dem Künstler selbst herrührende Beschreibung beigefügt: „Den Sieg des preisgekrönten Tragödien-Dichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt, unter ihnen Socrates, Aristophanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie sich nach dem Mahle in sinnvollen und heiteren Wechselreden ergehen über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, von nächtlichem Feste heimkehrend, in bacchischem Geleite der wein- und lustberauschte Alkibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, welcher ihm freundlichen Willkomm bietet." Die Darstellung des Gegenstandes, von dessen gedankenvoller poetischer Auffassung schon in diesen rhythmisch bewegten Worten ein Hauch zu spüren ist, leidet allerdings auf den ersten Blick unter der aschgrauen, monotonen Farbe, in welche sich der Meister neuerdings immer mehr und mehr hinein verirrt hat. Um dieses unansehnlichen, ja für viele Beschauer gradezu abstoßenden Gesammttones willen gehen Tausende an der mächtigen Komposition mit dem Ausdrucke mitleidiger Verwunderung vorüber. Doch gemach! Vergleicht nur einmal diese freilich etwas ungewaschenen Philosophen, Lebemänner und Poeten in ihrer zwar derben, aber geisterfüllten Wirklichkeit mit den leblosen Schemen unserer hergebrachten Geschichtsmalerei, von denen wir einige Hauptvertreter oben genannt haben, — und Eure Wahl kann nicht zweifelhaft sein. Lieber diese durch ein unschönes Modell verführte, aber wenigstens immer noch lebensfähige Natur als jener verlogene Klassicismus aus vierter Hand, und lieber selbst dieses fahle, aber doch stimmungsvolle Grau als jene sogenannte blühende Farbe ohne Gluth und Wahrheit! Trotz dieser strengen Unterscheidung zwischen wirklichem Talent und fader Konvention darf übrigens dem Schöpfer von „Platon's Gastmahl" auch ein ernster Tadel nicht erspart bleiben. Derselbe richtet sich gegen die falsche Originalitätsucht, die sein Werk, wie manches seiner früheren, bekundet. Und der gleiche Tadel trifft, wie wir hinzufügen wollen, mit ihm auch einige gleichzeitig mit Feuerbach aufgetretenen Talente, deren Leistungen wir später noch näher in's Auge fassen werden. Es ist die junge Generation der ersten sechziger Jahre, welche auf der Münchener „internationalen" Ausstellung en miniature von 1863 zuerst in geschlossener Phalanx die Reihen der alten Akademiker durchbrach und dem staubigen Realismus der historischen Kostümmalerei kühn ein neues koloristisches Ideal entgegenstellte. Schon damals regte sich die Skepsis gegen die Nachhaltigkeit und Gesundheit dieser hoffnungerweckenden Talente, von denen wir neben Feuerbach nur Böcklin, Victor Müller und Lenbach nennen wollen (unter den Plastikern zählt Reinhold Begas bekanntlich zu ihren Geistesverwandten), und es hat allen Anschein, als ob jene Bedenken bei den zwei Erstgenannten, deren Anfänge das Bedeutendste erwarten ließen, sich bewahrheiten sollten. Die Neigung zum Bizarren hat in Böcklin's „Nymphe und Faunen", Nr. 448, schon einen geradezu bedenklichen Grad erreicht; und wir fürchten, daß auch Feuerbach in der Bresche, die er mit hat legen helfen, zu Grunde gehen wird, wenn er sich nicht bald durch einen herzhaften Sprung aus seiner jetzigen Position zu retten weiß.

Daß es um die französische Historienmalerei insoweit ebenfalls nicht besser steht, als auch dort aus der großen Tradition der Schule die Seele bereits gewichen ist, würde die Ausstellung Jedem zeigen können, der es nicht ohnehin schon wüßte. Aber es tritt in dieser Uebereinstimmung zugleich ein charakteristischer Unterschied beider Nationen hervor. Bei den Deutschen pflegt mit dem inneren Halt sofort auch die äußere Form in Flüchtigkeit und Rohheit auszuarten. Die Kunst ist bei ihnen unmittelbarer und inniger mit dem persönlichen Leben und Empfinden verknüpft. In der französischen Malerei dagegen finden wir bei aller Hohlheit und Zerfahrenheit häufig Darstellung und Mache noch auf einer sehr achtbaren Höhe. Die Kunst ist hier mehr Produkt der Schule, die Schule übt wenigstens bei der Entwickelung des Künstlers einen weit nachhaltigeren Einfluß auf das Individuum aus als bei uns. „Wenn der Kopf unsicher ist", sagt Théophile Gautier,*) „so ist die Hand um so fester; die Gewandtheit ist Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeschickter ist eine Seltenheit, und wenn alle diese Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden sie es ausdrücken!"

*) In einer von Julius Meyer citirten Stelle, „Geschichte der modernen französischen Malerei", S. 579, ein Buch, dessen Lektüre wir namentlich auch den deutschen Künstlern bei dieser Gelegenheit nur wiederholt empfehlen können.

Vergleichen wir z. B. unter diesem Gesichtspunkte die eine Zeit lang in München ziemlich willkürlich nebeneinander gehängten großen Kompositionen von Janssen: „Petrus verläugnet Christus“, Nr. 1568, und Bin: „Der gefesselte Prometheus“, Nr. 1569, so mag uns bei dem Letzteren das Gespreizte der Situation ebenso wenig behagen wie bei dem Ersteren die konventionelle Süßlichkeit der Empfindung: aber darüber wird kein Zweifel sein, wo das tüchtigere Können, die bessere, ernstere Schulung zu finden ist.

Nicht anders verhält sich unser Urtheil gegenüber der ungleich bedeutenderen Erscheinung Alexander Cabanel's. Er ist auf der Ausstellung durch drei Werke repräsentirt: eine „Lautenspielerin“, Nr. 1497, von seltsam kleinlichen, stumpfen Formen, aber sanft und warm im Kolorit; sodann eine „Druidin im Walde“, Nr. 1474, und endlich das von der letzten Weltausstellung her bekannte „Verlorene Paradies“, Nr. 1192, eine kolossale Komposition, welche von König Max II. für das Münchener Maximilianeum bestellt wurde. Was an den beiden letztgenannten Bildern zunächst nicht angenehm oder doch auf den ersten Blick frappirend wirkt, ist die affektirt blasse, bis an die Grenze des Aquarelltons verdünnte Farbe, mit welcher namentlich im Gesichtsausdrucke der Druidin ein Zug hektischer Mattigkeit verbunden ist. Frischer und lebensvoller, aber nicht frei von coquetter Sinnlichkeit, ist die Darstellung der ersten Menschen im Paradiese. Der sehr zeusähnlich gebildete Jehova im styllos violett gefärbten Mantel überrascht das Paar ohne sichtlich starke Gemüthserregung; der mürrische Adam und die flennende Eva haben für unser Gefühl etwas nahezu Komisches. Aber so wenig uns Ausdruck und Empfindung sympathisch sind, so aufrichtig zollen wir dem strengen und gewissenhaften Studium, welches die Darstellung in allen ihren Theilen bekundet, unsere Anerkennung. Namentlich die untere Hälfte des Bildes, mit den beiden vortrefflich gezeichneten und modellirten Gestalten von Adam und Eva und dem fein und liebevoll behandelten blumenreichen Vordergrunde, könnte manchem unserer deutschen Idealisten, welche die Natur „aus dem Kopf“ malen, als Muster treuen Studiums empfohlen werden.

Selbst Chenavard, dessen „Divina tragoedia“ in München wie im Pariser Salon dieses Jahres den Gegenstand heftiger, meist für den Künstler ungünstig auslaufender Controversen bildete, gebührt in dem hier besprochenen Sinne eine achtungsvollere Würdigung, als sie ihm von den Meisten zu Theil geworden ist. Seinem Gemälde schadet, bei der Menge der flüchtigeren Beobachter, vor Allem die reizlose, bleierne Farbe. Sieht man aber die Komposition dieser Hülle entkleidet, wie dies z. B. in dem nach des Meisters Zeichnung angefertigten Holzschnitt im „Album Boetzel, Salon de 1869“ (Paris, Berger-Levrault) der Fall ist, so tritt der Reichthum der Erfindung und das energische Leben der Gestalten in überraschender Weise hervor. Daß damit dem abstrusen Grundgedanken des Bildes nicht das Wort geredet oder behauptet werden soll, wir hätten es hier mit wer weiß welchem verkannten Originalgenie zu thun, versteht sich wohl von selbst. Wünscht Ihr aber einmal die ganze Gedankenmalerei zur Hölle, nun dann werft auch gleich einige Eurer deutschen Lieblinge mit hinein! Sie sind um kein Haar besser als Chenavard.

L.

Kunstliteratur.

Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen, beschrieben von R. Kekulé. Leipzig, 1869. X., 180. S. 8.

Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen, von R. Kekulé. Leipzig, 1869. VIII, 46 S. Taf. 4.

Mit Abbildungen.



Mit Freuden begrüßen wir diese beiden Schriften. Als Frucht eines kurzen Aufenthaltes in Athen bringt uns der Verfasser darin manches Neue und Interessante. Athen, die besonders in letzter Zeit so vielfach besuchte ehrwürdige Stätte klassischer Kunst, bietet Jedem für Kunst und Alterthum sich Interessirenden reichlichen Stoff eingehender Studien; sie ist und wird noch manche Jahrzehnte hindurch nicht nur eine der ergiebigsten Fundgruben wichtiger Ueberreste altgriechischer Kunst bleiben, sondern die dort bisher gefundenen Reste sind schon heut zu Tage so zahlreich und in vieler Beziehung so bedeutsam, daß jeder Kunst- und Alterthumsforscher auch bei einem kurzen Aufenthalte an dem vollen Becher seine Lippen laben kann. Der Verfasser der beiden oben angeführten kleinen Schriften hat offenbar mit Lust in diese zahlreichen Schätze hineingegriffen und wahrlich seinen dortigen Aufenthalt reichlich benutzt; wir hoffen überdieß, daß die zwei Arbeiten nicht die einzige Frucht seines Studiums bleiben werden, sondern daß sein Notizenbuch noch manches Interessante für die Zukunft uns aufspart.

Es ist bekannt, daß die seit der Befreiung Griechenlands in manchen Gegenden des Reiches, besonders aber in Athen und dessen Umgegend gefundenen Reste altgriechischer Kunst vorläufig wegen Mangel eines dazu passenden Gebäudes zerstreut an verschiedenen Orten untergebracht sind.

Die Propyläen auf der Akropolis, das sogenannte Theseion, die sogenannte Stoa des Hadrian, sowie der Thurm des Andronikos Kyrrhestes sind voll von solchen Denkmälern, und die archäologische Gesellschaft in Athen hat ihre wahrlich nicht zu verachtenden Schätze in dem neuerrichteten Barbakeion-Gymnasium untergebracht. Manches Privathaus enthält ebenfalls nicht unwesentliche Alterthümer, und selbst auf öffentlichen Straßen und Plätzen wird der Alterthumsforscher sepulkrale Säulchen mit Inschriften zu Hunderten vorfinden. Man trete in jedes beliebige Privathaus, und schwerlich wird man von dannen gehen, ohne sein Notizenbuch aus der Tasche gezogen zu haben. — Alle diese Reste werden einst das Centralmuseum schmücken, an dessen Bau zwar schon seit Jahr und Tag gearbeitet wird, dessen Vollendung aber leider allzulange auf sich warten läßt. Dieses

Centralmuseum Griechenlands verspricht in der That eines der reichsten Europa's zu werden, wie ja schon vor dreißig Jahren der der Wissenschaft leider zu früh entrissene O. Müller prophezeite. Einstweilen ist aber alles provisorisch aufgestellt, denn provisorisch ist ja alles in Griechenland, selbst seine Gränzen. — Wenn nun also der Verfasser die im Theseion zu Athen aufbewahrten Reste antiker Kunst uns vorführt, so bietet er uns nur einen kleinen Theil der in Athen aufgehäuften Schätze, und fast möchten wir es bedauern, daß der Verfasser es sich zur Aufgabe nahm, gerade die im Theseion aufbewahrten Denkmäler zu beschreiben, da ja diese unter allen zu Athen befindlichen Resten verhältnißmäßig dem gebildeten Europa am bekanntesten sind; denn außer der Beschreibung der meisten derselben in der Arch. Ztg. Athens, sowie in Rangabé's Antiquités und in meinen Grabsteinen der alten Griechen, sind ja die bedeutendsten darunter öfters besprochen, viele auch publicirt und manche durch gute Gypsabgüsse dem kunstliebenden Publikum schon längst bekannt. Athen bietet aber besonders an antiken Vasen und Terrakotten eine solche Fülle von interessantem, der Wissenschaft fast ganz unbekanntem Material, daß es wahrlich der Mühe werth wäre, dasselbe dem gelehrten Europa zugänglicher zu machen. Wir hoffen, daß Dr. Benndorf, welcher in seiner Publikation griechischer und sicilischer Vasenbilder (1869, erste Lieferung, Tf. I bis XIII) den Anfang dazu gemacht, in den folgenden Lieferungen noch manches wichtige Stück aus den athenischen Sammlungen veröffentlichen und besprechen wird.

Kekulé schickt seiner Beschreibung der antiken Bildwerke im Theseion zu Athen ein kurzes Vorwort voraus, worin er die Geschichte der Entstehung der athenischen Sammlungen uns vorführt. Er war so glücklich, manches handschriftliche Verzeichniß der früheren Konservatoren der Alterthümer Griechenlands benutzen zu können, und darin ist er in der That bevorzugt gewesen vor vielen anderen Sterblichen, da er daraus besonders über den Fundort der Gegenstände Manches hat erfahren können, obwohl, wie er selbst richtig bemerkt, man sich nicht immer auf solche vage Aufzeichnungen verlassen kann. Nach dem Vorworte beginnt die sehr genaue Beschreibung der 401 im Theseion und theilweise auch vor demselben aufgestellten Reste, mit sorgfältiger Angabe der Marmorgattung, Größe, des Fundortes, soweit er bekannt war, der Besprechungen und Publikationen derselben. Der bei weitem größte Theil dieser Denkmäler gehört den sepulkralen Grabsteinen an und ist als solcher, im Zusammenhange mit den sonstigen Resten der nämlichen Gattung betrachtet, vom größten Interesse. Die meisten dieser sepulkralen Monumente sind schon von mir in meinen Grabsteinen der alten Griechen besprochen. Der Verfasser hat aber manche besser gesehen als ich, er hat manche Inschrift richtiger gelesen und dadurch der Wissenschaft nicht wenig genützt. Hier nun einige Detailbemerkungen.

Nr. 34. Kämpfender. Sowohl der Verfasser als auch Dr. Benndorf, Annali, 1867, p. 324., 2, verwerfen meine Erklärung der Statue als eines Tyrannenmörders (Annali 1866, p. 273), sie geben uns aber nicht die Gründe an, warum? — Prof. Brunn schrieb mir, daß, soweit er nach der ihm eingeschickten Zeichnung urtheilen könne, er meiner Erklärung vollkommen beistimme.

Nr. 39. Silen mit dem Bachuskinde. Es wäre noch hinzuzufügen die Publikation desselben in Wieseler's Theater-Geb. Taf. 6, 6.

Nr. 41. Reliefplatte: Jüngling mit Pferd, aus Aegina. Bursian in Ersch und Gruber's Encyclop. 1, 82, 443 hält die Arbeit für aus der Blüthezeit attischer Kunst. Ob es ein Grabrelief sei, scheint sehr zweifelhaft. —

Nr. 48. Pan vor einem Pilaster: ob er wirklich im Piräeus gefunden, ist mir sehr zweifelhaft; der sehr ähnliche jetzt in London, sowie die Reste ähnlicher Darstellung, welche im Dionysostheater gefunden worden sind, würden eher für Athen sprechen.

Nr. 67. Berühmtes Eleusinisches Relief: hinzuzufügen wären noch die Besprechungen desselben von Vitet in der Revue des deux Mondes, 1860, März, p. 247 ff., Perrin in der Revue Europ. 1860, März, 403 ff. und Rangabé in der athenischen Pandora, 1860, Juliheft, als lesenswerthe Artikel. — Daß das Relief jetzt wohl übereinstimmend für aus der Zeit kurz nach Phidias stammend gehalten werde, wie der Verfasser sagt, scheint uns nicht richtig zu sein, denn, abgesehen von Rangabé, der es selbst bis zu Kritios und Nesiotes hinaufrücken möchte, haben doch die meisten Erklärer desselben es als ein Werk der Phidias'schen Zeit, eher vor als nach dieser, erkannt. —

Nr. 70. **Apollo auf dem Omphalos.** Jetzt wäre noch die schöne Publikation desselben in Conze's Beiträgen zur Gesch. d. griech. Plastik, 1869, Tf. III—V., p. 12 ff., sowie die Besprechungen dieser Schrift von Hübner, Ztschr. f. Gymnasialwesen, 1869, 145 ff., Bursian, Centralbl. 1869, 591. ff., Kekulé N. Jahrb. f. Phil. 1869, 81 ff. und v. Lützow in dieser Zeitschrift, S. 287 d. J. hinzuzufügen. Conze's Ansicht, als sei das Werk archaisch und zwar aus der Zeit des Kalamis, scheint nicht durchdringen zu wollen. — Auch über die früher allgemein angenommene Ansicht, als sei der Apollo auf dem Omphalos aufgestellt gewesen, erheben sich jetzt (Bursian) Zweifel, indem man, mit Recht, darauf aufmerksam macht, daß der am rechten Bein des Gottes noch erhaltene Ansatz auf einen Baumstamm hinzuweisen scheine, so daß vielleicht Apollo neben dem Omphalos stand, und auf diesem eine andere Figur, vielleicht Orest (oder man könnte auch an Hyacinth denken).

Nr. 75. **Sirene:** die ungeglätteten Flügel sowie das Haupthaar derselben lassen auf eine Bemalung und Vergoldung schließen. Der Kopf ist etwas gesenkt, sie scheint den Tönen, welche sie der Leier entlockt, zu horchen.

Nr. 279. 281. 282. 283. 292. Votivdenkmäler für Cybele. Diese in so großer Zahl in Athen vorkommenden sitzenden Idole können schwerlich Anathemata im Heiligthum der Gottesmutter gewesen sein; sie waren vielmehr Götterbilder des privaten Gottesdienstes, im Innern der Wohnhäuser aufgestellt; dieses beweiset ihre große Zahl, sowie besonders der Mangel einer Inschrift (vgl. Stephani, Ausruh. Herakl. p. 68).

Nr. 368. **Statue aus Andros.** Dieselbe ist höchst wahrscheinlich ein idealisirter Verstorbener, besonders nach der dreißigsten Fabel des Babrius, welche Roß, Arch. Auff. I, 50, Note 7 anführt.

Nr. 397. **Apollo (?), alterthümlich, aus Megara.** Daß dieses Exemplar unter den so vielen schon bekannten ähnlichen Statuen eins der alterthümlichsten sei, wie der Verfasser meint, scheint uns nicht richtig. Der Apollo von Thera (Nr. 356) und der von Tenea in München sind entschieden alterthümlicher.

Dieß wären die wenigen Zusätze, die wir dem Kataloge beizufügen wüßten. Werfen wir jetzt einen letzten Blick auf die gesammte Schrift, so erheben sich in uns manche Zweifel, ob ein solches Verzeichniß, trotz seiner vielen Vorzüge, als Katalog an Ort und Stelle wird gebraucht werden können, nicht weil es vielleicht im Ganzen schlecht angelegt wäre, oder aus anderen Gründen, sondern einfach deßhalb, weil, wie wir schon oben betont haben, die Aufstellung dieser Reste im Theseion nur eine provisorische ist. Wer die im heutigen Griechenland obwaltenden Verhältnisse kennt, wird aus Erfahrung zur Genüge wissen, daß, da eine allzugroße Ordnungsliebe und Beständigkeit leider nicht zu den starken Seiten der modernen Griechen gezählt werden können, Manches dort heute so, morgens anders sein wird, daß, was heute im Theseion, morgen in der Hadrianstoa aufgestellt sein kann, daß, was heute an der Nordseite derselben, morgen höchstwahrscheinlich an der Südseite derselben zu treffen sein wird u. s. w. Wer nun die beschriebenen Reste nicht genau kennt, wird schwerlich, besonders unter den vielen und einander so ähnlichen Grabreliefs, das richtige auffinden können, — wenn es überdies, wie häufig zu geschehen pflegt, von davor aufgestellten Statuen oder Inschriftstelen halb verdeckt in einer Ecke liegt, oder wenn, wie uns der Verfasser durch Beispiele zeigt, der Kopf einer und der nämlichen Statue gegen Osten, die Füße gegen Süden, der Rumpf gegen Norden zerstreut umherliegen. — Das Hauptverdienst dieser fleißigen Arbeit, dem gelehrten Europa eine genaue Beschreibung so vieler und so interessanter Reste alter Kunst geboten zu haben, soll ihr trotzdem ungeschmälert bleiben. —

Die zweite Schrift des Verfassers: „Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike" führt uns auf die Akropolis. Mit Ehrfurcht betreten wir diese von den Meisterwerken menschlichen Schaffens geheiligte Stätte. Zwar Ruinen nur liegen vor uns, aber auch diese Ruinen sind bewunderungswerth. Gleich beim Eingange rechts erhebt sich zwischen bunt zerstreut herumliegenden Resten eine hohe Bastion, worauf der reizende kleine ionische Tempel der Athena-Nike steht. Seit Jahrhunderten waren seine Reste in der vor den Propyläen errichteten türkischen Batterie verborgen, und erst in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts gelang es L. Roß, Schaubert und Hansen, aus diesen Resten den kleinen Tempel wieder auf seiner alten Stelle zu errichten. Manches

Stück hat zwar die Zeit, manches haben unwissende Menschen zerstört, andere wieder sogenannte gebildete Räuber gewaltsam entrissen, doch der Tempel steht da, und glänzt von seiner erhabenen Stelle wieder dem Wanderer von fern entgegen. — Zugleich mit den Resten des Tempels in der nämlichen türkischen Bastion eingemauert fand man auch manche Ueberbleibsel der marmornen, mit herrlichen Reliefs geschmückten Balustrade desselben. Schon Roß publicirte in seinem „Tempel der Nike apteros" (1839) diese von ihm aufgefundenen Reste, Beulé fand in den funfziger Jahren etliche weitere Stücke derselben, und Michaelis gab im Jahre 1862 in der Arch. Zeitung ein genaues Verzeichniß der ihm bekannten Stücke. Vieles befand sich noch zu seiner Zeit versteckt im Innern einer unterirdischen Cisterne. Daß alle diese Stücke (28) jetzt gesammelt und genau katalogisirt im Innern des kleinen Tempels sich finden, ist kein geringes Verdienst des Verfassers obiger Schrift, wenn man bedenkt, daß vor Jahren nur ein kleiner Theil davon dem Besucher der Akropolis sichtbar war, indem sehr viele noch im Innern der Cisterne ganz tief unter hunderten von Trümmern vergraben lagen, und daß Pittakis, der frühere Konservator der Alterthümer, als ich ihn nach vielem Bitten dazu bewog, mir die Thür dieser merkwürdigen Cisterne zu öffnen, mir triumphirend einen Haufen alter Fragmente zeigend, sagte: „Hier ganz tief liegen die Reste der Balustrade, welche du so gern sehen möchtest, sie sind dort unten gut aufgehoben!" Nach dem Tode Pittakis' kamen viele davon an's Tageslicht und wurden auf den Stufen des Parthenon's aufgestellt, etliche blieben noch im Innern der Cisterne. — Wenn ich im Bulettino 1868, p. 164 sagte, daß Michaelis (welcher vor Pittakis' Tode Athen besuchte) zwar viele davon sah, daß aber andere zerstreut umherlägen, so schrieb ich dieses Ende des Jahres 1867 weit von Athen, und hatte keine Ahnung davon, daß es irgend einem Sterblichen gelingen werde, die zerstreuten Reste zu vereinigen, genau zu untersuchen und zusammenzufügen. — Doch zur Sache.

Nach einem kurzen Ueberblick der historischen und mythologischen einschlagenden Fragen, geht Kekulé zur genaueren Untersuchung der Bastion über. Mit Recht hebt er die so passende Lage derselben zu Vertheidigungszwecken hervor; sie beherrschte ganz und gar den einzigen Zugang zur Burg, sie liegt rechts von dem zur Burg Hinaufsteigenden, und deshalb war es von dieser erhöhten Stelle leicht, durch Steine und Geschosse die unbeschildete Seite des Feindes anzugreifen. Es erscheint deshalb als eine höchst wahrscheinliche Hypothese, daß die erste Anlage dieser Bastion nur eine fortifikatorische gewesen sei, und daß deshalb schwerlich schon in dieser Zeit der kleine Tempel hier gestanden haben könne, als den Vertheidigern und der Burg im höchsten Grade hinderlich. Man gehe nur die mittelalterliche und neuere Geschichte der Akropolis Athens durch, und man wird finden, daß schon die Venetianer und Türken, als sie dieselbe in eine befestigte Burg nach Jahrhunderten wieder umwandelten, gezwungen waren, den kleinen Tempel abzutragen; daraus erhellt zur Genüge, daß, wenn auch die Bastion als ein Werk der kimonischen Zeit wird angesehen werden müssen, der kleine Tempel der Athena-Nike doch gewiß darauf erst zu einer Zeit errichtet wurde, als die Akropolis aufgehört hatte, eine eigentliche Burg zu sein, nämlich nach Perikles' Zeiten. — Daß Athena-Nike schon in frühester Zeit auf der Akropolis Athens verehrt wurde, wissen wir zur Genüge. Möglich ist auch, daß sie hier in der Nähe ihr altes Holzbild und einen Altar hatte. Der Verfasser vermischt aber oft die Göttin Nike späterer Zeit mit unserer echt attischen Athena-Nike. Nike ist ja hier wie auch Ergane, Hygiea, nur ein Beiname, eine Eigenschaft der Göttin Athena. Für uns ist es deshalb gleichgültig, wann Nike zuerst beflügelt dargestellt wurde, denn unsere Athena-Nike war ja stets unbeflügelt. Wir verdanken Herrn Prof. Bötticher manche schätzbare Untersuchung auch über diese echt attische Göttin und ihren Kultus auf der Akropolis Athens; vom höchsten Interesse wäre es aber, mythologisch konstatiren zu können, daß auch diese Athena-Nike keine siegende Kriegs-Göttin späterer Zeit gewesen, sondern eher, daß sie, wie auch die ehrwürdige Polias, die Ergane, eine viel ältere Fruchtbarkeits-Göttin gewesen: wie ja ihr sehr altes Holzbild mit Granatapfel in der Rechten, sowie ihre bei den großen Panathenäen dargebrachten alten Opfer einer weißen Kuh zu beweisen scheinen. A. Mommsen hat in seiner gelehrten Heortologie zur Genüge dargethan, daß das Fest der Panathenäen ein Erntefest gewesen ist. Doch zur weiteren Verfolgung dieser Untersuchung ist hier nicht der Ort. — Daß der ionische Stil des kleinen Tempels auf Verwandtschaft mit dem Erechtheion hinweise, wie der Verfasser im zweiten Kapitel darlegen will, können wir nicht unterschreiben, der ionische Stil wird eher vielleicht die verhältnißmäßig späte Erbauung des Tempels bezeugen, wie ja schon Bursian, Overbeck und andere den Tempel kurz nach Phidias erbaut werden lassen; daß auf dessen Friese auch Amazonenkämpfe vorkommen, scheint doch nach dem unlängst gefundenen Fragmente (Arch. Anz. 1868, p. 167) ziemlich sicher zu sein. Schwieriger ist die Erklärung des Ost- oder Vorderfrieses des Tempels. Wir sehen eine Götterversammlung vor uns. Wir brauchen nur auf die meisten der uns erhaltenen Tempelskulpturen hinzuweisen, um auch hier eine Handlung zu suchen, die in Beziehung stand zum Kultus der hier verehrten Gottheit. Athena-Nike tritt deutlich als Hauptfigur auf, um sie dreht sich die ganze Handlung, die übrigen Figuren scheinen meistens Zuschauer zu sein. Daß aber auch hier, wie auf dem östlichen Pharthenon-Giebel, das erste Erscheinen der Göttin im Kreise der Olympier dargestellt sei, wie der Verfasser,

nach Gerhard, für wahrscheinlich hält, glauben wir doch nicht; entschieden falsch scheint uns auch die von Friederichs (Bausteine 1, 188) nach Welcker vertheidigte Ansicht, als trete Pallas hier im Götterkreise als Fürsprecherin für ihr Land auf; denn was hätte Athena-Nike hier zu schaffen? Als solche ist sie ja nicht die Stadt-Göttin, sie ist nicht die Polias, — eher wird die Erklärung in irgend einem lokalen Mythus der Athena-Nike zu suchen sein. — Nachdem der Verfasser im dritten Kapitel das genaue Verzeichniß der bis jetzt bekannten Reste der Balustrade gegeben, versucht er im vierten eine Rekonstruktion und Zusammenfügung derselben. Gleich von Anfang müssen wir nun aber gestehen, daß seine auf einem Schiffe sitzende Athena, worauf er so viel Werth setzt, uns ganz und gar nicht einleuchten will. Aus der Zeichnung wenigstens dieses Fragmentes zu urtheilen (Tf. I, c.), — das Original erinnern wir uns nicht gesehen zu haben, — scheint es kein Schiff zu sein, worauf die Göttin sitzt; der Verfasser selbst (p. 40) zweifelt an der Richtigkeit dieser Auffassung, und stützt seine weiteren Folgerungen nur mit Vorbehalt darauf. (Man vergl. die beigegebene Abbildung des Fragments). Was würde aber auch Athena auf einem Schiffe bedeuten? Doch nicht auf einen Seesieg der Athener hinweisen, wie der Verfasser vermuthet; denn dann würde ja eher eine Nike auf das Schiff passen. — Athena-Nike könnte die Siegverleiherin, aber doch nicht der Sieg selbst sein. — Fast allgemein wird mit Recht angenommen, daß die Platte, worauf die Errichtung eines Tropäons dargestellt ist, die Mitte der ganzen Bilderreihe eingenommen. — Hier koncentrirte sich die ganze Handlung. Niken kommen und bringen allerhand Geräth zum Tropäon, daneben mußte das Bild der Göttin stehen, welchem das Opfer der Kuh dargebracht wird. Von weitem flog eine Nike herbei und hier angekommen, bindet sie ihre Sandalen los, denn sie ist an's Ziel gelangt, sie schlägt ihren bleibenden Wohnsitz auf dieser geheiligten Stätte auf. Warum nun diese so sinnreich-poetische Erklärung der Sandalenlöserin mit dem Verfasser verdammen, und nicht ganz einfach mit Roß annehmen, sie löse nicht ihre Sandalen, sondern befestige nur ein los gewordenes Band? — Höchst räthselhaft blieben ferner doch die zwei sitzenden Minerven, wovon die eine auf einem Schiffe sitzen soll, die andere mit einem Helm auf dem Schooß und dem Schild daneben. In der sogenannten Pinakothek der Propyläen befindet sich ein reizendes kleines Reliefsfragment, eine auf Felsen sitzende Athena in faltenreicher, feiner Gewandung, den Helm auf dem Schooß, Kopf und Füße abgebrochen; die Arbeit ist fein und zierlich, das Fragment ist an der Südseite des Parthenons gefunden worden, bei Lebas, pl. 35 publicirt; vergl. Schöll, Mitthlgg. a. Gr. Nr. 33; Arch. Ztg. 1845, p. 14 ff. und Friederichs, Bausteine, Nr. 496. Daß es das alte Idol der Athena-Nike nicht sein könne, leuchtet deutlich aus der Beschreibung des Idols bei Harpokration hervor; denn dieses war stehend dargestellt, unbeflügelt, in der Rechten den Granatapfel, in der Linken den Helm. — So können auch die auf der Balustrade dargestellten Minerven keine Athena-Niken sein: sie würde überdies hier ganz und gar nicht passen, wo ja drei Niken ihrem Bilde Opfer bringen, ihr ein Tropäon errichten. Könnte hier dieselbe Gottheit auch als Zuschauerin auftreten, und zwar in doppelter Zahl, eine hinter der anderen?



Nach Besprechung der Balustraden-Reliefs gelangt der Verfasser am Schlusse auch zu den höchst wichtigen Fragen der Erbauungszeit der Terrasse und des kleinen Nike-Tempels. Er berührt nur kurz diese Fragen, indem er mit Recht bemerkt, daß nur Architekten nach genauer Untersuchung eine sachverständige und endgültige Entscheidung über dieselben werden fällen können. Viel ist bis jetzt hin und her debattirt worden, doch Manches, glauben wir, könnte man schon als feststehend annehmen. — Daß die Terrasse ursprünglich ein Befestigungswerk gewesen, haben wir schon oben angedeutet; sowie daß der kleine Tempel darauf erst dann erbaut worden sein kann, nachdem die Akropolis ihre ursprüngliche Bedeutung als Burg verloren hatte.

Daß auf dieser Terrasse schon vor dem Tempel das alte Holzbild der Göttin und ihr Altar gestanden, müssen wir als wahrscheinlich annehmen; daneben stand ja auch das Bild der dreigestaltigen Hekate Epipyrgidia, welches zwar nach Pausanias II, 30, 2, ein Werk des Alkamenes (Olymp. 86—95) gewesen sein soll, höchst wahrscheinlich aber von Alkamenes nach dem älteren Bilde

der Gottheit, welches hier gestanden, neu geschaffen worden ist. — Die Terrasse heißt Pyrgos und als solcher kann es nur ein erhöhtes Plateau schon ursprünglich gewesen sein. — Mit Recht bemerkt der Verfasser, daß es nicht erst von Kimon von Grund aus geschaffen worden sei, sondern das es schon früher, vielleicht etwas kleiner, existirt haben müsse. Wenn wir nun, wie fast allgemein angenommen wird, den älteren Aufgang zur Akropolis sich schlängelnd uns denken und zwar nach den auf dem Felsen erhaltenen Spuren zu schließen, erst gegen Nordosten gerichtet, dann gegen Südosten biegend, dicht bei der polygonen Mauer, welche hinter dem Südflügel der Propyläen noch deutlich zu sehen, durch die Thore, wovon noch ein marmorner Pfosten südlich hinter der Propyläen erhalten ist, zum Innern der Akropolis führend, so muß der natürliche Zugang zu unserer Terrasse von der Ostseite derselben gewesen sein. Durch den Bau der Propyläen aber würde dieser Zugang versperrt worden sein, wenn man den Südflügel der Propyläen nicht so erbaut hätte, daß durch ihn die Gläubigen und Opferthiere leicht zum Tempel der Athena-Nike gelangen konnten. Dieses wird auch von Bursian, Bötticher, Michaelis und Anderen angenommen. So wird die kleine Treppe an der Nordseite der Terrasse ganz und gar überflüssig. Ueberdies läßt die ganze Anlage und Arbeit dieser kleinen Treppe sie leicht als ein späteres Werk erkennen (Bursian, Bötticher). Die Fügung der Stufen ist nachlässig, besonders aber ihr unterer Theil, wo sie, in der Art einer kleinen Plattform, mit dem Zugange zu den Propyläen in Berührung kommt, ist ganz und gar nachlässig gearbeitet. Man sieht deutlich, wie Porosquadern, aus der Terrasse gewaltsam herausgerissen, zu diesem elenden Machwerke benutzt worden sind, welches überdieß den so schönen breiten Aufgang zu den Propyläen auf eine sehr unkünstlerische Art verunstaltete. — Nun kommt aber noch der Umstand hinzu, daß, wie Michaelis schon früher und auch Schöne in seinem Zusatze zu dieser Abhandlung p. 44 richtig bemerkten, deutliche Spuren auf dem oberen Rande der Terrasse die Fügung der Balustradeplatten genau bezeichnen, und diese Spuren zeigen uns eine Biegung der Balustrade nach Süden hin, welche bedingt ist durch diese kleine Treppe; ferner soll jetzt auch das Eckstück dieser Balustrade gefunden sein, welches für die Existenz der Treppe schon in jenen Zeiten sprechen würde. Wenn man aber bedenkt, wie sehr oft in späterer Zeit ältere Arbeiten verwendet worden sind, wenn wir z. B. sehen, wie Phädros für sein Logeion des Dionysos-Theaters die entschieden älteren Reliefplatten benutzte, so können wir, glaube ich, auch hier annehmen, daß die früher bis zur Marmor-Ante der Propyläen reichende Balustrade nach Erbauung der kleinen Treppe abgekürzt und dieser angepaßt worden sei. — Daß die Bastion früher eine rechtwinkelige Form gehabt und später durch den Bau der Propyläen zu der jetzigen Form gelangte, wird jetzt fast allgemein angenommen. Daß der kleine Tempel hier und zwar dicht am Westrande der Terrasse erbaut worden ist, scheint durch religiöse Satzungen bedingt gewesen zu sein, der ältere Altar konnte nicht leicht von seiner ursprünglichen Stelle gerückt werden.

Daß die Reliefs des Tempels noch die Phidias'sche Zeit verrathen, bemerkt Kekulé mit Recht, sowie daß die Balustrade später gearbeitet sein müsse. Natürlich aber kann seine Vermuthung, daß die Einrichtung der Balustrade einen Bezug habe zu dem nach den großen Seesiegen von Abydos und Kyzikos erfolgten Einzuge des Alkibiades, nur dann berücksichtigt werden, sobald als feststehend erachtet wird, daß wirklich Athena auf einem Schiffe sitzend dargestellt sei. — R. Schöne hat der Abhandlung schöne Zeichnungen der Balustraden-Reliefs, einen Plan der Terrasse, sowie auch kurze Erläuterungen derselben beigegeben, welche nicht wenig dazu beitragen, den Werth der verdienstvollen Arbeit noch zu erhöhen.

Wien. **P. Pervanoglu.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Die neue Berliner Amazonenstatue.

Mit Abbildung.



Eine der wichtigsten und interessantesten Erwerbungen des Berliner Museums ist unstreitig die seit Kurzem in der Rotunde aufgestellte Amazonenstatue. Gefunden Anfang dieses Jahres im Vicolo di S. Nicola di Tolentino, wurde sie aus dem Besitze des Cav. Ugo durch Vermittelung des Sekretärs des archäologischen Instituts zu Rom, Dr. Helbig, für den Preis von 16,500 Franken für das Berliner Museum angekauft, wo sie, nachdem Steinhäuser in Rom sie restaurirt, seit einigen Monaten Platz gefunden hat. Die ursprünglich 8 Fuß hohe Statue, aus pentelischem Marmor gearbeitet, ist im Wesentlichen gut erhalten: neu ist der rechte Arm von dicht über der Schulter an, der linke zwei Zoll unterhalb des Ellenbogens, das rechte Bein vom Knie abwärts, sowie der linke Fuß. Vom Restaurator hinzugefügt sind auch die Basis und der als Stütze dienende Pfeiler. Der Kopf war zwar abgebrochen, doch ist er antik und unstreitig zu der Statue gehörig; nur ist die Nase ergänzt; gebrochen ist auch das linke Bein ungefähr in der Mitte zwischen Knie und Ferse.

Wir sehen eine jugendliche weibliche Gestalt von vollen, kräftigen Formen ruhig vor uns stehen. Das Gewicht ihres Körpers ruht auf dem rechten Fuße, während der linke nur leicht aufgestützt ist. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen bis auf die Mitte der Schenkel herabreichenden Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten, die ganze linke Brust sehen läßt, zugleich aber von der rechten Seite soweit nach der Mitte herübergezogen ist, daß auch die rechte Brust zum größten Theile sichtbar wird. Dicht über den Hüften wird das Gewand durch einen Gürtel zusammengehalten, dessen Beschaffenheit einige Aufmerksamkeit verdient. Er besteht hinten aus zwei abgerundeten Riemen, die unter dem linken Arm sich

zu einem Stücke vereinigen; an dem von rechts her kommenden Ende ist durch Nägel ein Ring befestigt, durch welchen der Riemen gezogen, dann nach links zurückgeführt und zu größerer Haltbarkeit der Befestigung noch einmal unter sich selbst durchgesteckt ist, so daß nur die äußerste Spitze hervorragt. Die unter ihm befindliche Reihe kleiner feiner Falten wird durch einen zweiten ganz verborgenen Gürtel zuwege gebracht, über welchen das Gewand herübergezogen ist. Ebenso einfach wie ausgezeichnet ist das Motiv der untern Partie des Gewandes; während es nämlich zwischen den beiden Schenkeln ein wenig mehr in die Höhe gezogen und zu vertikalen Falten, ebenso wie an den Hüften, zusammengenommen ist, liegt es auf den Schenkeln mehr auf und bildet eine Reihe von zierlichen Falten, die sich bogenförmig zwischen den vertikalen ausdehnen. Ganz entsprechend ist das Gewand auch auf dem Rücken angeordnet. An der Ferse des linken Fußes ist ein Riemengeflecht bemerkbar (ein Theil davon ist wirklich antik), welches jedenfalls dazu bestimmt war, den Sporn festzuhalten. Der Kopf ist ein wenig nach vorn rechtshin geneigt; das Haar theilt sich in zwei Partien, indem es einmal glatt vom Scheitel herab nach unten gestrichen, dann aber von der Stirn aus wellenförmig horizontal gekämmt ist. Der Ausdruck des Gesichts verräth einen tiefen Schmerz; die Veranlassung dazu zeigt sich in einer unter dem emporgehobenen rechten Arm dicht neben der Brust befindlichen Wunde, aus welcher vier bis fünf Blutstropfen hervorströmen. Der linke Arm endlich, gleich von oben an vom Körper losgelöst, ruht auf einem Pfeiler.

So sehr die Statue auch ihrer selbst wegen auf das höchste geschätzt zu werden verdient (die Einfachheit und Großartigkeit der einzelnen Motive, die Gefühlswärme im Ausdrucke des Gesichts, die liebevolle Behandlung der einzelnen Theile, vor allen des Gewandes, möchten sie fast für ein Original aus der großartigsten und schönsten Zeit der griechischen Kunstblüthe halten lassen), noch interessanter wird sie durch die mannigfachen auch kunstgeschichtlich wichtigen Fragen, die sich an sie anknüpfen, und deren scheinbare Erledigung gerade unserer Statue wegen wieder in Zweifel gezogen werden muß.

Unsere Amazone steht nämlich nicht allein; es findet sich eine ganze Reihe von Wiederholungen (nach Klügmann, Rheinisch. Museum 1866 S. 322 ff. acht), die in der Anordnung des Gewandes, der Neigung und dem Ausdruck des Kopfes, der Anordnung des Haares, der Richtung der Arme, sowie darin, daß das Gewicht des Körpers auf dem rechten Fuße ruht, vollständig unter einander übereinstimmen, so daß sie alle auf ein gemeinsames Original zurückzuführen sind. Die schönste davon ist unstreitig die Berliner; sehr nahe steht ihr die im Braccio nuovo des Vatikan (E. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 241), die sogar von Einigen in Betreff des Gesichtsausdrucks der hiesigen noch vorgezogen wird; wichtig ist auch wegen vollständiger Erhaltung eine kleine Florentinische Bronze (verkehrt abgebildet bei Clarac, mus. de sculpt. 809, 2030; O. Jahn, Berichte der sächs. Ges. d. W. 1850 S. 46 Taf. 5); doch die Verwundung findet sich nur bei der Berliner ausgedrückt. Es fragt sich nun, ob dieses dem allen zu Grunde liegenden Original (wenn wir zunächst die Frage, ob uns in dieser Figur ein ursprüngliches Werk oder eine Kopie vorliegt, bei Seite lassen) eigenthümlich war, oder ob die Wunde erst später bei Wiederholung eines schon geschaffenen Typus hinzugefügt worden ist. Unstreitig muß das Erstere angenommen werden. Einmal ist es schon an und für sich natürlich, daß ein Künstler bei Nachahmung eines bestimmten Typus Einzelheiten, die ihm nicht unumgänglich nothwendig scheinen, wenn auch auf ihnen das eigentliche Motiv beruht, als selbstverständlich wohl hinweglassen kann, schwerlich aber bei strenger Beibehaltung derselben Figur etwas hinzufügen wird, wodurch der in der Statue ausgedrückte Gedanke eine ganz andere Richtung erhält. So wird mit Recht daraus, daß in der Pasquinogruppe der Todte der einen Florentiner Gruppe eine Wunde unter der

rechten Brust, und an dem einen vatikanischen Fragment eine zweite zwischen den Schultern hat, der Schluß gezogen, daß im Original der Todte beide Wunden hatte und deshalb für Patroklos zu halten ist (Friederichs, Bausteine, I, S. 248); so wird mit Recht auch bei einer andern Amazonenfigur, auf die wir weiter unten kommen werden, die Verwundung, die bei der einen bezeichnet ist, auch bei den andern desselben Typus vorausgesetzt. Aber auch die ganze Haltung der Figur, der schmerzvolle Ausdruck des Gesichts, das Emporheben des rechten Arms läßt auf die Ursprünglichkeit der Wunde schließen, so zwar, daß schon E. Braun 1854 bei Besprechung der im Braccio nuovo des Vatikan befindlichen Statue sagen konnte (a. a. O.): „Der Ausdruck tiefen Schmerzenswehs, welches die großartigen Formen des Kopfes durchbebt, scheint kaum daran denken zu lassen, daß auch diese Figur sich waffnend oder in einer Kampfshandlung begriffen dargestellt sei, die Hand ist sammt dem rechten Arme offenbar deswegen erhoben, um durch einen vernehmbaren Trauergestus die Klage zu unterstützen, von der sie erfüllt ist. — Ob sie auch verwundet zu denken ist, läßt sich nicht mit gleicher Bestimmtheit behaupten; der Gesichtsausdruck ließe es fast vermuthen, denn dieser ist offenbar wehmuthsvoll, aber dabei von jener ernsten Fassung, welche die Empfindung zurückdrängt und nur dem ethischen Elemente die freie Entfaltung gestattet;" Worte, die mit Recht auch über unsere Statue gesagt sein könnten. Mit welcher Bestimmtheit würde Braun die Ursprünglichkeit der Wunde bejaht haben, wenn er die Auffindung der neuen Amazone hätte ahnen können!

Soviel dürfen wir demnach als sicher hinstellen: die diesem Typus entsprechenden Amazonen sind als verwundet zu denken; daher der traurige schmerzerfüllte Blick, deshalb das Aufheben des rechten Arms, Aeußerungen von Gefühlen, die durch die Annahme, die Amazone ruhe ermattet aus (Klügmann, Rheinisch Museum 1866 S. 322 ff.) nicht hinreichend sich erklären lassen.

Unserer Statue sehr nahe verwandt ist eine andere — aus sieben Wiederholungen bestehende — Reihe, als deren vorzüglichste gewöhnlich die ehemals in der Mattei'schen Sammlung, jetzt im Vatikan befindliche angesehen wird (O. Jahn a. a. O. S. 44, Braun S. 344, Klügmann a. a. O.) Auch diese ruht auf dem rechten Fuße, ist mit dem zum Befestigen des Sporns dienenden Lederriemen am linken Fuße versehen und mit einem ärmellosen Chiton, der die ganze linke Brust frei läßt, bekleidet; auch bei ihr ist der Kopf nach rechts geneigt und der rechte Arm über das Haupt erhoben aber andererseits zeigen sich so viele Verschiedenheiten, daß an ein selbständiges Original gedacht werden muß. Einmal ist der Ausdruck des Kopfes ein anderer; wenn auch tiefer trüber Ernst, so zeigt sich doch nichts von zurückgehaltenem Schmerz; auch das Haar ist anders gebildet, es legt sich einfach gekräuselt an das Haupt an, wie die untere Partie bei den schon besprochenen Statuen; der rechte Arm ist weiter nach links über den Kopf hin gebogen, der linke hängt weiter herab; das Gewand bedeckt die rechte Brust völlig und ist über dem linken Schenkel in die Höhe genommen und unter dem Gürtel befestigt. Weniger wesentlich ist das Hinzufügen eines Köchers an der linken Hüfte, sowie daß die Figur am rechten Fuße vermittelst einer Plinthe gestützt ist, an welcher Pelta und Streitaxt ausgemeißelt sind. Da über das eigentliche Motiv der Statue bis jetzt noch keine feste Meinung sich gebildet hat, diese Frage aber für unsere Amazone gleichgültiger ist, so lassen wir sie vorläufig auf sich beruhen. — Eine dritte nach Klügmann in vierzehn Wiederholungen vorkommende Reihe hat ebenfalls mancherlei Aehnlichkeiten (O. Jahn S. 40). Vor allem stimmt die Anordnung des Haares mit der an zweiter Stelle angeführten, das Erheben des rechten Armes, die Entblößung der rechten Brust und die Wunde (Schöll, Philol. XX, S. 414, täuscht sich, wenn er meint, daß die Wunde nur bei einem Exemplare, bei dem Wörlitzer, angegeben sei: auch bei der im kapitolinischen Museum befind-

lichen, vergl. Clarac mus. de sculpt. 812 B, 2032 A, ist sie angedeutet) mit Nr. I; verschieden ist die Anordnung des Gewandes (sie trägt einen Mantel und einen Chiton, der die linke Brust bedeckt), die Haltung des linken Arms, welcher an den Körper angelegt ist, um, wie es scheint, das Gewand von der verletzten Stelle zurückzuziehen, sowie darin, daß sie auf dem linken, nicht wie I und II auf dem rechten Fuße ruht. Sind auch diese Abweichungen bedeutender als die zwischen I und II, immerhin sind noch so viele Anknüpfungspunkte da, um mit den beiden andern Reihen in Verbindung gedacht zu werden.

Nun erzählt Plinius (XXXIV, 8, 53) in etwas verworrener Weise von einem Wettstreite verschiedener Künstler, vor Allen des Phidias, Polyklet und Kresilas, die für das ephesische Heiligthum der Artemis jeder eine Amazonenstatue angefertigt hätten; weiterhin (XXXIV, 8, 76) wird von der des Kresilas gesagt, daß sie verwundet gebildet sei; außerdem erfahren wir noch durch Lucian (imag. 6), daß an der des Phidias besonders *στόματος ἁρμογή καὶ ὁ αὐχήν* zu loben sei. Es war natürlich, daß man diese Nachrichten benutzte, um unter den vorhandenen Werken noch Nachbildungen der berühmten Amazonenstatuen aufzufinden; und fast von selbst boten sich die drei besprochenen Gruppen dar, bei welchen die Häufigkeit der Wiederholungen sowie die Schönheit einzelner auf berühmte Originale zurückschließen ließen. Die an dritter Stelle angeführten wurden dann wegen der Wunde dem Kresilas zugesprochen, in Betreff der beiden andern entweder gar nichts entschieden, oder solche bald dem bald jenem zugetheilt. Anders liegt die Frage jetzt, wo auch die erste Reihe eine verwundete Amazone zeigt, die bis jetzt nur immer als ausruhende aufgefaßt wurden; neue Untersuchungen werden angestellt, von Neuem wird der Styl gewürdigt werden müssen. Allerdings dürfte die Frage sobald nicht entschieden werden, so lange noch solche abweichende Meinungen über den Styl der einzelnen Künstler, z. B. Polyklet's, ausgesprochen werden, wie sie von Conze einerseits und Friederichs andererseits aufgestellt worden sind; darf ich mir eine Vermuthung erlauben, so hat schon E. Braun vor Jahren das Richtige getroffen (a. a. O. S. 241), indem er die Amazone des Braccio nuovo, und damit auch die neue Berliner, auf Kresilas zurückführte, die zweite Reihe (S. 213) dem Phidias zuschrieb, die dritte dagegen, die bis jetzt sogenannte verwundete Amazone, wegen der großen Verschiedenheiten ganz aus dem Kreise der ephesischen Amazonenstatuen ausstieß und sie für das Werk eines spätern Künstlers, vielleicht des Strongylion (Plinius XXXIV, 82: Strongylion Amazonem quam ab excellentia crurum eucnemon appellant) erklärte.

Kehren wir noch einmal zur Berliner Amazone zurück. Als oben die Ergänzungen angegeben wurden, ist gar nichts hinzugefügt, ob der Restaurator das Richtige getroffen habe oder nicht. Für die Beine zunächst konnte er nach den erhaltenen Resten gar nicht schwanken; auch die Richtung des rechten Armes war im Allgemeinen durch den erhaltenen Theil angegeben. Zweifeln könnte man, ob die Hand auf dem Kopfe aufgelegen habe, weil bei der Florentiner Bronze (bei den andern Wiederholungen sind nirgends die Arme erhalten) der Arm gerade in die Höhe gerichtet ist; doch für die Richtigkeit der Ergänzung spricht eine auf dem Kopfe befindliche Verletzung, die ungefähr einer dem aufgelegten Daumen zur Stütze dienenden Erhöhung entspricht; daran, daß vielleicht ein in der rechten Hand befindlicher Gegenstand hier Spuren zurückgelassen habe, kann nach der ganzen Haltung und dem Ausdrucke der Figur nicht gedacht werden. Noch mehr könnte man über den Pfeiler schwanken, der die Statue, von rechts aus gesehen (vom Beschauer aus), wirklich entstellt; allerdings befindet sich unter dem linken Arm ein Loch, doch könnte dieses auch zum Anfügen eines Köchers gedient haben, der ja bei der Amazone des Braccio nuovo sich ebenfalls findet (Braun sagt nicht, daß er neu sei); vielleicht befand sich die eigentliche Stütze am rechten Fuße, der deshalb auch weiter abgebrochen ist, während die linke Hand nur eine schwache Stütze, eine

umgekehrte Streitaxt, hielt; bewogen werde ich zu dieser Annahme durch die Wahrnehmung, daß fast alle Wiederholungen von I und II die Stütze am Standbeine d. h. dem rechten haben; als Ausnahme habe ich nur die Londoner, Sammlung Landsdowne, gefunden, wo aber der Pfeiler sammt dem halben Arme und den Beinen gleichfalls moderne Zuthat ist. Natürlich war die Hauptstütze erst hinzugekommen, als man die in Bronze angefertigten Originale in Marmor kopirte. Daß unsere Statue aber auch eine Kopie, und zwar eine nach Bronze gemachte ist, dafür spricht unter Anderem das Haar, dessen technische Behandlung an den Erzguß erinnert. Freilich in der Haltung, die der Amazone durch den Restaurator gegeben ist, braucht sie eine starke Stütze auf der linken Seite, doch offenbar hätte der Schwerpunkt weiter nach rechts verlegt werden müssen. Zu tadeln ist auch noch die Ausführung des rechten Armes, der vom Ergänzer viel zu massig angelegt ist.

R. Engelmann.



„Priamus vor Achilles" von Asmus Carstens.

Mit Abbildung.

Der Mann, an welchen wir heute durch Bild und Wort unsre Leser erinnern möchten, ist als der bahnbrechende Vorkämpfer der neudeutschen Kunst längst anerkannt und nach dieser seiner Bedeutung so oft schon gewürdigt, daß es kaum begreiflich scheint, wie er selbst jetzt noch in seinen Werken auch unter dem bessern Theile unseres Volkes so wenig bekannt ist. So geläufig es uns ist, seinen Namen mit dem eines Schinkel, Thorwaldsen oder Cornelius zu nennen, so steht doch für die Meisten der Träger dieses Namens wie ein bloßer kunsthistorischer Begriff, in dürftige Notizen gekleidet, an der Spitze einer Periode, in deren weiterem Verlaufe erst die Kenntniß durch gelegentliche Anschauung lebendiger zu werden beginnt. Und doch ist uns die nähere Orientirung in Bezug auf Carstens so leicht gemacht, wie bei keinem zweiten Künstler dieser Bedeutung. Fernow's vielgenannte Lebensbeschreibung, Jena 1806,*), ohne Frage die beste deutsche Künstlerbiographie, bietet uns eine so vollständige, mit freiem und feinem Kunsturtheil entworfene Uebersicht über das wesentliche Material, daß spätere Forschungen nur Einzelheiten ihr nachtragen konnten. Als Denkmal eines Zeitgenossen und Freundes, welcher mit dem Künstler noch in Rom bis an dessen Tod zusammen lebte, hat jenes Buch vor jeder nachträglichen Untersuchung die frische Lebendigkeit voraus, welche aus täglichem Verkehr und unmittelbarer Aufzeichnung sich mit Nothwendigkeit ergiebt. Sodann ist der wichtigste Theil des meist in Weimar befindlichen künstlerischen Nachlasses durch Müller's treffliche Umrißstiche Allen zugänglich gemacht, abgesehen von der „Argonautik", welche Josef Koch gleich nach Carstens' Tode gestochen hat (Rom 1799; 24 Blatt).

Wenn trotzdem noch immer die Kenntniß der Carstens'schen Werke Eigenthum eines verhältnißmäßig engen Kreises ist, so liegt der Grund davon freilich zum Theil in ihrer anspruchslosen äußeren Erscheinung. Populär im eigentlichen Sinne konnten diese einfachen, mit der Feder, mit Blei, Kreide oder Röthel hingeworfenen, höchstens mit Sepia oder Temperafarbe leicht ausgeführten Kompositionen wohl nie werden, vollends wenn man sie hinsichtlich ihrer Technik als Vorstufe wirklicher Kunst auffaßt und nach diesem Maßstabe auch ihren inneren Werth bemessen zu dürfen glaubte. Die Zeitgenossen nannten Carstens einen „Skizzirer", und auch in unserer Zeit hat man seine Kompositionen „Scenen" genannt, mit Recht, sofern sie meist aus der zufälligen Anregung durch die Lektüre Homer's, der Tragiker, Lucian's, Dante's, Milton's u. s. w. entstanden sind und bestimmte Vorgänge aus der literarischen Ueberlieferung uns vorführen. Darum sind sie auch nicht nur in der äußern

---

*) 2. Aufl., herausgegeben von H. Riegel. Hannover, Rümpler.



Ausführung, sondern auch namentlich, was die Ausgestaltung des Stoffes anbetrifft, unter einander höchst ungleich. Während einzelne bloße Skizzen sind, tragen andere den echten Stempel vollendeter, unvergänglicher Kunstwerke, deren Bedeutung nur demjenigen entgehen kann, welcher den Werth solcher Leistungen nach dem Maßstabe des Oelbildes zu bestimmen sucht. Es ist oft gefragt worden, ob günstigere Umstände den Künstler auch zu einem tüchtigen Koloristen gemacht haben würden. Die Frage läßt sich in dieser Fassung nicht beantworten. Gewiß ist nur, daß er selbst auf die Farbe nicht viel gab und nicht nur weil ihm die Herrschaft über sie fehlte. Das Einfachste war ihm das Höchste; um dieses zu erreichen schien ihm die reine Form ausreichend, ja allein geeignet. Wenn er zeitweilig einsah, daß der betretene Weg ihm keine Anerkennung bringen konnte, so suchte er mit Michelangelo's Vorgange sich zu trösten und das Kolorit als etwas Aeußerliches aufzufassen.

Man wird der Beantwortung der Frage näher kommen, wenn man versucht, das Verhältniß seiner uns erhaltenen Werke zu den Anforderungen der Malerei aufzufassen. Nach dieser Seite hin kann man sie in drei Gruppen theilen. Durch die meisten geht ein auf das Einfache, Charakteristische, Große gerichteter Zug, sie zeigen eine in sich geschlossene Komposition bei einer kleinen Anzahl von Figuren, oder, wo deren Fülle wächst, eine fast reliefartige Anordnung. Ohne Farbe gedacht, neigen sie sich entschieden der Plastik zu. Von dieser Art sind z. B. „die Parzen“, „Priamus vor Achill“, „Oedipus und Theseus“, die „Einschiffung“ und „Ueberfahrt des Megapenthes“, „die Helden im Zelte des Achill“, „die Argonauten“ nach dem römischen Entwurfe von 1792, ohne einer Reihe von Skizzen zu gedenken, welche diese Eigenschaft fast noch deutlicher zeigen. Einzelne von ihnen, wie „die Nacht mit ihren Kindern“ würden sich ohne Weiteres in Marmor übertragen lassen. — Eine zweite Klasse steht durch ein größeres Planschema und die mannigfachere Anordnung der einzelnen Theile dem spezifisch Malerischen um einen bedeutenden Schritt näher. Gegenüber jenen kleinen oder doch mehr geschlossenen Gruppen tritt in ihnen ein Moment hervor, welches sich mehr und mehr in dem weiteren Entwickelungsgange des Künstlers bemerkbar macht: die Richtung auf das Monumentale. Der „Sturz der Engel“ (nach Milton), „Achill's Kampf mit den Flüssen“ sind Darstellungen, welche einen um das Zehnfache größeren Raum bedecken könnten, ja für ihn geschaffen zu sein scheinen. Setzt man sie zu einer Art der technischen Ausführung in Beziehung, so würden sie nur als Fresken von noch größerer Wirkung sein, wie als Kartons. — Zieht man unter den noch übrigen Blättern die bloßen Skizzen zurück, so finden sich allerdings einige, die man als Oelbilder sich denken könnte. Eine andere Frage aber ist es, ob sie durch diese Ausführung gewinnen würden, und diese wird nur in Rücksicht auf äußerst wenige zu bejahen sein.

So sind denn Carstens' Werke keine Zeichnungen, denen, um Bilder zu sein, die Farbe fehlte, sondern Kompositionen, welche ihrer Form nach Zeichnungen geblieben und mehr oder minder ohne Rücksicht auf Farbe und spezifisch malerische Anforderungen geschaffen sind. Die Bildfläche ist meist von geringer Tiefe, eigentliche Perspektiven sind selten, die Landschaft tritt zurück, sie ist, wenn man das „goldene Zeitalter“ ausnimmt, nur andeutend behandelt, gleichsam um die Strenge der plastischen Gliederung zu unterbrechen. Noch ein anderes Moment zeigt sich, welches mehr dem ruhigen Flusse des plastischen Reliefs, als der dramatischen Bewegung des eigentlichen Bildes zu entsprechen scheint. In größeren Kompositionen, auch solchen von bewegterem Inhalte, wirkt Carstens mehr durch die Abwägung der Massen, als durch den gesteigerten Ausdruck einzelner Hauptfiguren. Es scheint sogar manchmal, als ob in den letzteren der Künstler die Ausdrucksmittel nicht mehr steigern wollte oder konnte, wenn Hauptpersonen, wie sein „Eteokles“ oder „Jason“ (bei seiner Ankunft in Jolkos), in dieser Hinsicht hinter ihre Umgebung sogar zurücktreten. Nach alledem wird man füglich das

Verhältniß der Carstens'schen Zeichnungen zu den Anforderungen der Malerei nicht als einen zufälligen Mangel, als eine Folge ebenso zufälliger Umstände auffassen dürfen, sondern als den innern, nöthigenden Drang des Genius, der eben nur in diesen, seinen Darstellungsformen gewürdigt werden kann.

Der Gegensatz, in welchem diese einfach-großen, bei aller Naturwahrheit stilvollen Formen zu dem künstlich gesteigerten Pathos oder dem kalten, konventionellen Ausdrucke gleichzeitiger Kunstleistungen stehen, dieser Gegensatz mußte schon den Zeitgenossen offenbar werden. Carstens selbst schreibt bald nach seiner Ankunft in Rom (1792) in einem Briefe an den Minister Heinitz zu Berlin: „Meine Arbeiten machen Aufsehen. Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen. Eben so sehr wie ich mich verwundere, wie alle hiesigen Künstler auch keine Spur davon in ihren Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiß, wenn mir zu Ohren kommt, daß man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht.“ Was Carstens auszeichnet, ist das wirkliche, echte Verständniß der menschlichen Körperformen, welches trotz mannigfacher Fehler in der Zeichnung sich auch da nicht verläugnet, wo sein allem Kleinlichen und Zierlichen widerstrebender Sinn diesen Formen einen allzuderben, ja plumpen Charakter aufgedrückt zu haben scheint. Sind doch selbst diese Fehler Eigenheiten, welche mit dem innersten Wesen seiner Kunst zusammenhängen! Er zeichnete weder nach Modellen, noch nach lebendigen Akten. Schon als junger Kunstakademiker saß er in Kopenhagen halbe Tage lang unter den Gipsabgüssen des Museums und konnte sich nicht satt sehen an der Antike. Doch zeichnete er keine Statue, dazu war ihm jede „zu schön“, er lernte sie dafür gleichsam auswendig. Darum gab er aber auch sein Eigenstes, wenn er aus dem Geiste der Antike heraus gestaltete, während seine Zeitgenossen, denen über ihren mannigfachen Apparaten das eigentliche Formverständniß abhanden gekommen war, höchstens getreu nachahmten, sei es Natur oder Antike. Kurz nach seiner Ankunft in Florenz sprach er einem deutschen Künstler gegenüber verächtlich von dem Modellapparate der Franzosen, dessen ein tüchtiger Künstler nicht bedürfe. Der andere meinte, das sei leichter gesagt, als gethan, und Carstens forderte ihn auf, am folgenden Tage zu ihm zu kommen, dann wolle er ihm etwas aufzeichnen; der Anblick so vieler Kunstwerke „habe ihm ohnehin schon Lust gemacht, etwas Eigenes zu erfinden“. So entstand unter den Augen des Zweiflers die Darstellung des „Centaurenkampfes“. Solchen Thatsachen gegenüber soll man denn auch die Fehler — nicht übersehen, aber — als das ansehen, was sie sind: die mehr oder minder bemerkbaren Spuren der eigenthümlichen Art seines Schaffens.

Nächst der Antike verdankte Carstens jenes Verständniß der Formen den großen Italienern, um deren Nachfolge es zu seiner Zeit so gar schlecht bestellt war. Vielen seiner Blätter sieht man das ernste Studium Michelangelo's, seines bewunderten Vorbildes, an; die Bewegung in der Frauengruppe, welche „Eteokles“ bei seinem Aufbruche in der Vorhalle des Palastes zurückläßt, erinnert, um nur ein Beispiel anzuführen, auf das Deutlichste an Raffael's Heliodor.

Es ist bezeichnend für Carstens und seine Kunstweise, daß keiner unter den Nachfolgenden (Josef Koch etwa ausgenommen) so sichtbar als seinen geistigen Erben sich ausweist, wie Thorwaldsen, der Bildhauer, welcher noch kurz vor des älteren Meisters Tode (1798) in Rom eintraf. Treffend hat man Thorwaldsen einen „nachgeborenen Griechen“ genannt. Sucht man aber des Abstandes sich bewußt zu werden, welcher ihn von seinen antiken Vorgängern trennt, sucht man in dem lebhafteren, mehr bewegten Gefühlsausdrucke den spezifisch modernen Inhalt zu bestimmen, welchen er in die antike Form legt, so wird man unwillkürlich auf Carstens als das verbindende Mittelglied zurückgeführt. Bei den Andern, bei Cornelius, bei Schinkel in einzelnen seiner figürlichen Kompositionen, finden sich immer nur

einzelne Merkmale eines freilich im Allgemeinen nicht zu leugnenden Zusammenhanges. Auf diesen Zusammenhang aber stoßen wir bei Thorwaldsen fast bei jedem Schritt. Er ist in die, wie es scheint, für ihn bestimmte Verlassenschaft als eigentlicher Nachfolger eingetreten.

Das beifolgende Blatt, welches uns der Herr Verleger der zweiten Auflage der Müller-schen Stiche*) auszuwählen gestattete, giebt uns in einem Drittel der Größe des Originals die gelungene Reproduktion einer Rothstiftzeichnung. Ihr Inhalt, eine der schönsten Episoden der Ilias (Buch 24) ist so ergreifend schön zum Ausdruck gebracht, daß jede Erklärung wie eine lästige Beigabe erscheinen müßte. Interessant ist die Vergleichung mit einer Darstellung desselben Gegenstandes von Cornelius, welche eins der Deckenfelder des Trojanischen Saals in der Münchener Glyptothek füllt. Cornelius hat offenbar diese Carstens'sche Zeichnung vorgeschwebt, deren Hauptgruppe mit der seinen übereinstimmt. Dort sitzt Achill im Helmschmucke und mit erhobener Rechten, wie denn überhaupt die ganze Darstellung ein entschiedenes Pathos durchzieht. Statt der zwei männlichen Begleiter bei Carstens (Automedon und Alkimos) stehen dort hinter Achill Phönix und Briseïs, rückwärts von Priamus sieht man unter einer brennenden Lampe Hektor's Leiche hingestreckt. Die Formen der Gestalten folgen raumfüllend den Linien des dekorirten Wandfeldes. Das etwas überladene Bild kann schon um dieses äußeren Zweckes willen nicht den Eindruck der Carstens'schen Komposition machen, an der man auf das Beste selbst empfinden kann, was oben über die Wirkung des Einfachen bei Carstens gesagt ist. Carstens hat (nach Philostrat) des Priamus jüngste Tochter, die Polyxena, mit Merkur zusammen, der Scene hinzugefügt; in ihnen drückt sich äußerst reizend die theilnehmende Empfindung aus, welche zwischen bangem Erwarten und freudiger Hoffnung in der Mitte schwebt. Ueberhaupt muß unser Blatt, was die Wahrheit der Empfindung und den künstlerischen Fluß der Linien betrifft, unter die besten Schöpfungen des Meisters gezählt werden. Neben der Anordnung der Figuren ist auch zu beachten, mit wie feinem Sinn alles Beiwerk, Wanddekoration und Geräth, leicht andeutend und doch charakteristisch genug, behandelt und so gegen die Hauptgegenstände äußerst glücklich abgewogen ist.

Das Original unseres Bildes befindet sich in der Bibliothek der Kunstakademie zu Berlin. Carstens sandte es mit zwei anderen von Rom aus nicht lange vor seinem Tode zur Berliner Ausstellung. Seit 1792 mit einem Jahrgehalte nach Rom zu einem Studienaufenthalt geschickt, weigerte er sich, an die Akademie zurückzukehren. Da er nun die ihm gezahlten Summen nicht zurückerstatten konnte, so behielt man die drei Zeichnungen zum Pfande und sie sind trotz wiederholten Protestes mit einer vierten („Schlacht bei Roßbach") das Eigenthum der Akademie geblieben.

A. Philippi.

---

*) Leipzig, A. Dürr 1869. Die Vergleichung einer größeren Anzahl von Exemplaren erster und zweiter Auflage hat uns überzeugt, daß ein Theil der Mängel, welche wir in einer zu harten Beurtheilung (Nr. 10 der Kunstchronik d. J.) der letzteren vorwarfen, auf die zufällig geringere Beschaffenheit einzelner Blätter sich zurückführt. Der nach Abzug dieser Zufälligkeiten für die zweite Auflage zurückbleibende Minderwerth ist allerdings wohl kaum erheblich genug, um mehr als billige Rücksichten seitens der Beurtheilung zu fordern. Wir freuen uns um so mehr, dies hier aussprechen zu können, als trotz des bedeutend herabgesetzten Preises die Verlagshandlung bei übrigens guter Ausstattung noch ganz besondere Sorgfalt auf die Herstellung der (getonten) Kartons für den Plattendruck gewendet hat.

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.***)

V.

Luino, Novara, Piacenza.

Mit Abbildungen.



Schlafender Johannes. (Baptisterium zu Novara).

Ich habe die Umgegend nördlich und westlich von Mailand, dann Genua und über Piacenza zurück die Via Aemilia bis nach Bologna durchsucht. Stets war der nicht genug zu lobende und allen Künstlern dringend zu empfehlende „Cicerone" Burckhardt's ein vorzüglicher Führer. Nur Weniges war unbeachtet geblieben, das ich beibringen kann.

In Luino am Lago maggiore glaube ich ein Jugendfresco von Bernardino Luini gefunden zu haben, der es vielleicht zur Unterstützung von der Vaterstadt in Auftrag bekommen haben mag. Es befindet sich im rechten, sehr kurzen Seitenschiff der unbedeutenden Kirche S. Pietro, eine Viertelstunde südöstlich von der Stadt. Es ist eine Anbetung der drei Könige, schon im kenntlichen Typus des großen Künstlers, der in Lugano die gewaltige Kreuzigung geschaffen, die Jeder sehen müßte, der Norditalien bereist. In der Komposition, Haltung der Figuren, Charakterbildung der Köpfe erkennt man aber noch sehr den Anfänger. Das Bild ist vor fünf Jahren verrestaurirt, glücklicher Weise in sehr leicht entfernbarer Tempera- oder gar nur Leimfarbe.

Novara, westlich von Mailand, ist die einzige Stadt im modernen Piemont, die ich besuchte. Sie ist in meinem „Cicerone" nicht erwähnt; ich notire hier nur das, was in den Reisebüchern nicht zu finden ist. Novara bietet, wie fast alle Städte um Mailand, südlich und westlich einen modernen Anblick dar, doch im besseren Sinne. Es wird sehr viel dort gebaut und die steigende Wohlhabenheit der als Eisenbahnknotenpunkt begünstigten Stadt ist überall ersichtlich. Die Stadt selbst vollendet

*) Wir veröffentlichen hier noch einige italienische Reiseberichte unseres verewigten Freundes, deren letzten er uns wenige Wochen vor seinem Tode aus Rom sandte; der Abdruck wurde zu unserm Bedauern durch Platzmangel bis jetzt verzögert. A. d. R.

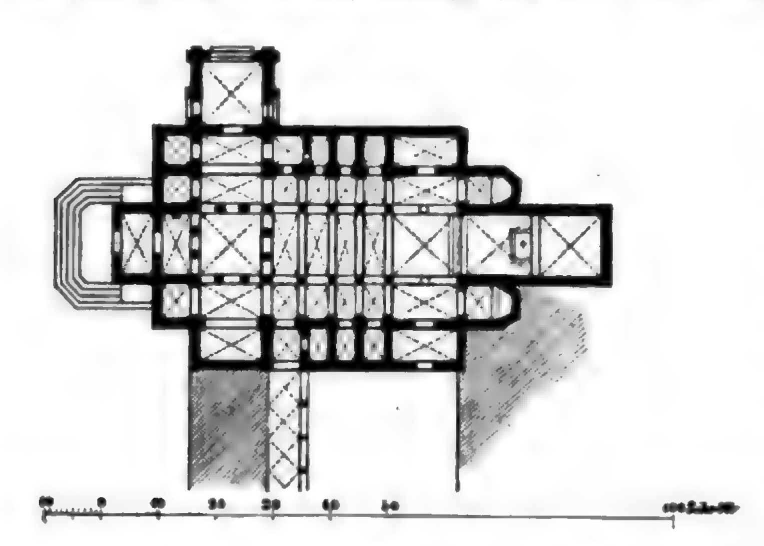
jetzt über Pellegrini's S. Gaudenzio einen großen Kuppelthurm nach den Zeichnungen des greisen Antonelli, eines Novaresen, der jetzt in Turin eine bedeutende Synagoge baut. Dieser Kuppelthurm steht neben dem großen, jetzt winzigen Kampanile über der Kuppel der Kreuzung, kreisförmig im Grundriß von unten bis oben in zwei Etagen die Kuppel noch überragend; jede Etage mit korinthischer Säulengalerie auf hohem Sockel, der zwischen Pfeilerstellungen die Fenster enthält. Dieser für die Kirche zu gewaltige Thurm ist jedenfalls imponirend und wirkt wahrscheinlich mit dem Uebrigen noch harmonischer, wenn die beabsichtigte Façade mit ihrem Säulenprostyle dastehen wird.

Ganz in den Schatten wird diese große Unternehmung aber gestellt durch ein schon zur Hälfte ausgeführtes, jetzt jedoch wegen Geldmangel bald stockendes Riesenprojekt desselben Architekten, das den alten romanischen Dom bis auf den schönen alten Mosaikfußboden des Chors ganz verschwinden ließ und an seine Stelle eine kolossale Säulenbasilika setzt, die mit ihren ausgedehnten Vorhallen noch das gegenüberstehende und ganz zu konservirende Baptisterium umschließen soll. Die Basilika ist mit halbkreisförmigem Chor und einem Chorumgang in der Breite der Seitenschiffe komponirt, in bedeutender Höhe der korinthischen, gelblichen Marmorstucksäulen, die seltsamer und vielleicht sehr ungerechtfertigter Weise in den Seitenschiffen dicht vor den Mauerpfeilern wiederholt sind, wahrscheinlich um zwischen sich einen vertieften Raum für Nebenaltäre zu bilden. Das Oberschiff springt bedeutend über die hohen Seitenschiffe empor, so daß außen noch eine Säulen-Galerie mit gradem Architrav über den Seitenschiffdächern herumgeführt werden konnte, die auch an dem Façadengiebel über dem fast zu riesigen Rundfenster fortgesetzt wird. Unter diesem Fenster ragt noch ein Prostylos, der, nach dem Plan im Baubureau zu urtheilen, mit einem Pultdach abgedeckt werden soll. Wird das Projekt zu Ende geführt, so enthält die umschließende Säulenhalle an der Langseite 37 Säulenintervalle mit gradem Architrav von größten Maßverhältnissen; denn wie sie gegenüber der Façade das Baptisterium umschließt, so soll sie am Chor den isolirten Kampanile und die symmetrisch dazu liegende, ebenfalls isolirte Sakristei umgeben.

Außer diesem Domprojekt ist nur noch Eins wahrhaft interessant und vielleicht genußvoller. Die farbigen Thongruppen aus der Passionsgeschichte in fünf der Halbnischen des achteckigen Baptisteriums. Sie werden dem Gaudenzio Ferrari zugeschrieben, sind aber so verschiedenen Werthes, daß ihm vielleicht nur Eine beizulegen ist. Es waren die ersten Darstellungen der Art, die ich sah, und ich muß gestehen, ich war überrascht und finde es seitdem gar nicht mehr so barbarisch geschmacklos, plastische Figuren und gar lebensgroße zu bemalen, kann mich sogar mit der zuerst abstoßenden Behauptung befreunden, daß auch die Griechen ihre Marmorskulpturen leicht gefärbt haben. Allerdings hat das seine Grenzen und das Baptisterium in Novara ist darin, wie die ähnlichen Beispiele in Varallo und die kuriosen Grimassendarstellungen von Guido Mazzoni und die erhabeneren von Antonio Begarelli in Modena, sowie die der Robbia in Florenz sehr lehrreich. In Novara ist nur die erste Darstellung rechts, Christus in Gethsemane, mustergiltig. Die Komposition ist vorzüglich, natürlich immer nur in Bezug auf die Halbkreisnische. Christus im edelsten Schmerz erhaben, lehnt sich matt, knieend, mit gefalteten Händen, an einen Engel, der ihm Muth einspricht. Etwas tiefer ruht Petrus links, in der Mitte Johannes, rechts Jakobus. Bewegung, Formen, Gewandung Aller herrlich, das Ganze tief ergreifend und besonders die unvergleichliche Gestalt des Johannes, der im Aufrechtsitzen soeben eingeschlafen ist und dem die gefalteten Hände auseinander glitten; die Gestalt ist von solch tiefer Poesie und zwingender Wahrheit, daß ich dreimal zum Baptisterium zurückkehrte, ihn noch einmal schlummern zu sehen. (Vergl. die Abbildung) Fast Grauen erregend sind jedoch die andern vier Darstellungen aus der Passion, welche an der Nischenwand nicht nur landschaftlichen Hintergrund al fresco haben, wie Gethsemane, sondern sogar figürlichen als Fortsetzung der Komposition. Besonders häßlich ist die abstoßende Geißelung. Dort hat der Naturalismus jedes Ideale abgestreift, die Illusionsbestrebungen sind dort so weit gegangen, daß Christus sogar natürliche Haare auf dem Kopf, die Krieger natürliche Haare unter den Armen haben. Gegen diese Verirrungen sind die Kuriositäten Mazzoni's, wie das schielende, zerlumpte Dienstmädchen der Maria, die für das Bambin die heiße Suppe im Löffel kühl bläst (Krypta des Doms zu Modena), doch noch erträglich, weil formell immer noch stilgemäßer.

Von Genua bis Bologna war es eigentlich nur Piacenza, das mir von Burckhardt (wie

überhaupt) etwas vernachlässigt vorkam und dabei bietet es für Architekten und Maler Schätze ersten Ranges. Für die Architekten sind außer dem herrlichen romanischen Dom (der mir außer einem andern bald zu erwähnenden das einzige Beispiel bis jetzt zeigte für einen Kampanile im Bau und zwar dicht hinter der Façade über dem linken Seitenschiff) verschiedene bedeutende gothische, mehrere hochinteressante Frührenaissance- und wenigstens eine große Spätrenaissancekirche durchaus wichtig, weil besonders originell; für die Maler hat in einer der Frührenaissancekirchen Pordenone Fresken gemalt, die in der venezianischen Schule gewiß nicht ihres Gleichen haben. Leider ist Piacenza die Stadt, welche die meisten geschlossenen, verbauten, zu Ställen, Kasernen, Magazinen benutzten, kurz unzugänglichen Kirchen hat. Ich habe deren 7 bis 9 gefunden und darunter sind noch die größten der ganzen Stadt, so besonders S. Sepolcro (Frührenaissance). Von den Vorrenaissancekirchen hat Burckhardt eigentlich nicht mehr, als was man aus Osten's Zeichnungen ersieht (Osten, die Bauwerke aus dem 7.—14. Jahrhundert in der Lombardei). So hätte z. B. die romanische Kirche S. Antonino (nicht Antonio, wie mein „Cicerone" irrthümlich sagt) mehr als die kurze Notiz der eigenthümlichen gothischen Vorhalle verdient. Ich glaube nicht, daß ihr Grundriß edirt ist, und füge ihn deshalb bei, weil er auch dann noch Interesse hat, wenn man die Eigenthümlichkeit des säulengetragenen Quadrates, über dem der achteckige Kampanile steht, durch eine Unterbrechung des Baues erklären kann. Die Kirche sollte anfangs vielleicht nicht größer werden als vom jetzigen (übrigens später um das letzte Quadrat verlängerten) Chor bis zum erwähnten Quadrat; aus irgend einem Grunde, vielleicht wie häufig aus Rivalität gegen die Fortschritte einer größeren Nachbarstadt, wurde dann eine Vergrößerung der Kirche beschlossen; man wollte die bestehende Kirche als großen Chor behalten und Kreuz- und Langschiff anbauen; der Plan war zu groß und die Kräfte reichten nicht aus. — Doch das Alles zu entscheiden, bleibe den Fachgelehrten überlassen.



Die nächste sehr interessante Kirche ist S. Sisto aus der Frührenaissance. Sie ist von Burckhardt zugleich mit dem stilparallelen S. Giovanni und der Steccata in Parma vollauf gewürdigt worden. Vielleicht hätte zu jener Bautengruppe aber noch eingehender La Madonna della Campagna (ebenfalls in Piacenza) gerechnet werden müssen, die wahrlich nicht blos wie eine „Nachahmung" der Steccata erscheint, sondern dieselbe an Reiz nicht nur im fein gegliederten Aeußeren, sondern im perspektivisch reicheren Innern vielleicht übertrifft. Bekanntlich bilden beide Kirchen griechische Kreuze mit Kuppeln über der Vierung und Benutzung der Eckräume zu isolirten Kapellen. Bei der Steccata sind diese Eckräume durch Mauern abgeschlossen, für die Wirkung des Innern also gar nicht da, bei der Madonna della Campagna dagegen ganz offen, nur durch die Malerei (wovon später) ausgezeichnet, und bereichern also das Innere ganz bedeutend. Durch die höchst störende Verlängerung des Chorarmes ist der Charakter beider allerdings fühlbar beeinträchtigt.

Die Haupteigenthümlichkeit der genannten Kirche S. Sisto ist bekanntlich außer den zwei Querschiffen mit origineller Kapellenausbildung (vgl. den Grundriß in Lübke's Architekturgeschichte) die durchgängige Anwendung von Kuppelchen in den Intervallen der Seitenschiffe, für die ich als Beispiele nur noch die Zopfkirche S. Vincenzo martire in Piacenza und S. Bartolommeo di porta Ravegnana in Bologna kenne. Die Kuppeln sind stets lichtlos, damit das Hauptschiff nicht in der Wirkung beeinträchtigt werde; die auffallenden großen Laternen in den Kuppeln der letztern Kirche sind wohl später eingebrochen, um den Kapellen Licht zuzuführen. Das Beispiel von S. Sisto hat nun auch in der Spätrenaissance in einer Kirche Piacenza's Nachfolge gefunden, deren gänzliches Verschweigen im „Cicerone" verwundersam ist: in S. Agostino. Es ist das eine sehr große fünfschiffige

Kirche, welche durch Gebälkstücke verbundene Säulen im Mittelschiff und gleiche Pfeiler in den Seitenschiffen hat. Die Räume zwischen den verbundenen Säulen in den ersten Seitenschiffen sind mit Tonnengewölben, die Quadrate zwischen je zweien dieser Säulenpaare mit Kuppeln geschlossen, ebenso wechseln in dem äußersten Seitenschiffe Kreuz- und Tonnengewölbe; das Kreuzschiff ist einschiffig, der Chor fünfschiffig mit drei Kuppelintervallen der Seitenschiffe, während das Langschiff deren fünf hat. Die Säulenordnung ist dorisch-toskanisch. Die mächtige Façade zeigt einen dreitheiligen ionischen Triumphbogen mit den anstoßenden Halbgiebeln der äußersten dorischen Seitenschiffe, in deren Façaden zwei Nischen mit Bischofsstatuen angebracht sind. Das Ganze ist von bedeutender Wirkung und klassisch guter Detailirung, trotz der späten Entstehungszeit, welche die Inschrifttafeln angeben. Ueber dem ersten linken Seitenschiffe steht: Canonici regulares lateranenses sede vetere relicta ubi arx urbana conderetur templum exstruendum curavere anno MDLXX.

D. Marc. Antonio Bagarotto MB. inchoat.
absolut.

Ueber dem ersten linken Seitenschiffe:

Canonici regulares lateranenses proditis inter opus fundamentis frontem excitaverunt tantae quod unum moli defuerat ornamentum anno MDCCLXXVI.

D. D. Leandro Merusio Parmen. ABB inchoatum.
Odoardo Anguissola 8 (?) Lac absolutum.
Comes Camillus Morigia domo Ravenna dirig.

Von der Architektur in Piacenza können wir mit dieser Kirche scheiden; die Profanarchitektur bietet mit geringen Ausnahmen (z. B. Frührenaissance: Casa Scotti, Strada levata 41) nur akademisch langweilige Bauten, wohin man wohl auch den kolossalen Palazzo Farnese Vignola's rechnen kann, der, noch dazu unvollendet, einen recht prosaischen Eindruck macht. Dagegen zwingen mich Pordenone's ebenso zahlreiche wie werthvolle Fresken in der schon erwähnten Madonna della Campagna zu näherem Eingehen.

Die Kirche hat dieselbe Dekoration wie die anderen drei genannten derselben Gruppe: Pfeiler und Gesimse mit grauen Arabesken auf farbigem, hier violetten Grunde, die Wandflächen weiß; die Kassettirung der Gewölbe fast nur grau in grau. Pordenone malte nun die beiden Kapellen der linken Eckräume in den tiefmöglichsten Farben und leitete durch farbige Putten in den Seitenfüllungen der Pfeiler höchst fein aus dem Farblosen der übrigen Kirche über. In den beiden anderen Eckräumen hat Camillo Procaccini die Pfeiler nach Innen auch farblos gelassen, das ist sogar störend. Die Farben sind nach der Kuppel hinübergeleitet durch farbige Darstellungen aus dem alten Testament (leider in Oel) von Daniele Crespi, Tiarini, Gavasetti, Guercino. Und in dem Tambour der Kuppel und in dieser selbst, ja sogar bis zum Kuppelabschluß der Laterne hat wieder Pordenone seine Prachtfarben angebracht mit grau in grau auf Goldgrund in den Gesimsen wechselnd. Diese Fresken sind die farbenprächtigsten, die ich gesehen, und sie besonders könnten das Vorurtheil gründlich beseitigen, das Fresco sähe kalkig aus. Die Oelfarbe hat kaum dieses leuchtende Smaragdgrün, dieses klare und doch gesättigte Purpurroth, dieses intensive Ultramarinblau, wie es Pordenone hier erreicht hat. Ja selbst in der Technik könnte die Oelmalerei hier nicht einmal wetteifern, selbst nicht in Pordenone's eigenen Händen. Hier ist eine solche Zartheit der Uebergangstöne, Alles so ben impastato, die Konturen sind so weich und zart verarbeitet (morbido) trotz aller Bestimmtheit und dabei Alles mit so flüssigem, breiten Pinsel gemalt, daß Manches wie ein Räthsel der Frescotechnik ist. Ich bin dadurch zu der Ueberzeugung gekommen, daß wenigstens die venetianische Schule anders gemalt hat, als unsere deutschen Frescomaler, neuerdings besonders schön Große und Dietrich, und daß die Malweise Rahl's und seiner Schule die ähnlichere, mit der Lionardo's und Luini's identische ist. Jene setzen die Töne der gemischten Palette mosaikartig nebeneinander, diese untermalen grau in grau (Lionardo mehr grün) und lasiren am Nachmittag, wo die Farben schon halb gebunden sind, mit den kalkfreien, reinen Farben, dann noch hie und da die Töne verstärkend. Pordenone und auch Tizian (Scuola del Santo zu Padua) haben es noch anders gemacht, manchmal die eben beschriebene Technik damit verbindend. Erst strichen sie die Lokaltöne ziemlich intensiv auf, setzten Licht und Schatten (mit Berechnung auf die einwirkende, unterliegende Lokalfarbe) darauf und halfen hier und da mit den

grauen Uebergangstönen nach. So malen jetzt die Italiener hier noch und besonders Luigi Sabatelli in Mailand hat es darin zu ganz bedeutender Fertigkeit gebracht. Diese Malweise hat mit jener Luini's den Vortheil des leichteren Berechnens des Auftrocknens vor der unsrigen voraus und erlaubt ein keckeres Arbeiten.

Doch nicht nur die Technik, sondern auch die geistigen Vorzüge machen die Fresken in der Madonna della Campagna bedeutend. Natürlich theilen sie, wie alle venetianischen Bilder, die Mängel der Auffassung und Komposition im Vergleich zur florentinischen und römischen Schule. Ein durchgehender Grundgedanke ist nicht zu finden, ja so wenig angestrebt, daß der Fries des Tambours rein heidnisch-mythologische Scenen enthält, die allerdings an und für sich von herzgewinnendster Frische und Liebenswürdigkeit sind. Am besten gelingen Pordenone, wie allen Venetianern, die Darstellungen ruhigen, selig-stillen Daseins und da besonders wieder am glücklichsten in Einzelfiguren. So sind die ruhig stehenden und sinnenden Heiligen zwischen den Tambourfenstern und der schreibende Sankt Augustin zwischen vorzüglich gemalten Engeln gleich neben dem Eingang, ganz besonders aber die unübertrefflich schönen Evangelisten in den Zwickeln der Kuppelbogen wohl das Beste, und schon die Propheten, welche in der sonst glücklich geschnittenen Kuppel dramatisch handelnd mit anderen Figuren dargestellt sind, verlieren dadurch an Bedeutsamkeit, auch schon durch das geringere Unterordnen unter die architektonischen Gesetze. Von den dramatischen Darstellungen, welche die genannten beiden Eckräume und im Tambour unter den Fenstern einen hohen Fries füllen, sind die idyllisch-ruhigen die besten, und doch ist da das Formelle der Komposition oft doch zu stark vernachlässigt. Die Geburt Christi in der ersten Kapelle der Magier ist wie bei Dürer und Anderen zu einer Kindbettscene gemacht worden, aber formell sehr gering. Die beiden das Kind badenden Wärterinnen im Vordergrunde nehmen fast den ganzen Raum ein und überschneiden die Wöchnerin und die Stärkung bringenden Mägde zur Hälfte ohne irgend dem Linienzusammenhange Rechnung zu tragen. Bei dem Besuch der drei Könige in derselben Kapelle ist das Christuskindlein vor dem knieenden Weißkopf, der ihm das Füßchen küssen will, erschreckt. Auch hier überschneidet die Figur des seltsam anhumpelnden zweiten Königs unschön die Hintenstehenden. Die von mir in meinem ersten Bericht beschriebene Anbetung Pordenone's aus dem Dom von Treviso ist bedeutend besser. Aber trotz dieser in die Augen springenden Mängel liegt über den Kompositionen doch ein so poetischer Hauch frischer und doch stiller Poesie, daß sie tief ergreifen. Besser komponirt ist die Disputation der h. Katharina mit den Doktoren (auf dem links Pordenone sein eigenes Portrait angebracht haben soll) in der zweiten Kapelle. Die Heilige selbst von zwingender Ueberzeugungswahrheit. Das zweite Bild in derselben Kapelle ist leider in Oel gemalt und sehr nachgedunkelt, auch unbedeutender. — Beide Kapellen sind mit gemalten Kuppelchen, bemalten Bogenzwickeln und Lünetten versehen, auf die näher einzugehen der Raum mangelt. — Die erwähnten Tambourfriesbilder aus dem neuen Testament sind weniger bedeutend, auch wahrscheinlich nicht alle von Pordenone, kommt doch darunter eine (bis auf die kleinen Kompositionsveränderungen, die das Langformat forderte) genaue Kopie der Dresdener heil. Nacht von Correggio vor. Ueber ihnen stehen dann an den Pfeilern der Fenstergalerie die erwähnten schönen Heiligen in übernatürlicher Größe und über diesen der Fries mit den mythologischen, überaus fein fast in's Graubraune gestimmten Darstellungen auf Goldgrund. Dieselben erscheinen von unten übrigens so klein, daß sie gar nicht auffallen. In ihnen, wie in dem darüber befindlichen schmalen Kinderfries, der die Laternenöffnung umschließt, hat der Künstler ungebunden seine Lust am frischen, fröhlichen Leben ausgelassen und die köstlichsten Züge von sprudelndem Humor zeigen die Darstellungen des Raubes der Europa, des trunkenen Silens, des Bacchus mit Faunen und Satyrn u. s. w. — Die Laternenpfeilerchen sind mit Putten, die Kuppel derselben endlich mit dem von Engeln getragenen Gott Vater geschmückt, der fast derselbe wie in Treviso ist. Von unten gesehen macht sich dieser helle Durchblick in die Laternen höchst poetisch.

Nur mit Mühe konnte ich mich von diesen herrlichen Werken trennen und rathe Jedem, der das Glück hat, Italien zu besuchen, einen Tag für Piacenza schon um ihretwegen anzuwenden.

Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II.

Von **Ludwig Urlichs.**

Der Wunsch, über Kaiser Rudolf's II. Antikensammlungen genauere Nachrichten zu ermitteln, war eine der Ursachen, welche mich in den letzten Osterferien den genußreichen Aufenthalt in der herrlichen Kaiserstadt suchen ließen. Wie es zu gehen pflegt, fand ich Anderes, als was ich zunächst im Auge hatte. Denn die handschriftlichen Zeugnisse über den Bestand der Prager Schatz- und Kunst-Kammer beschränken sich im Wesentlichen auf ein Inventar in der k. k. Hofbibliothek, Nr. 8196,*) welches Hr. Ritter von Perger in seinen schätzbaren „Studien zu Geschichte der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien"**) zum ersten Male bekannt gemacht und nach ihm Waagen***) benutzt hat. Es enthält 413 (463 bei Waagen ist ein Druckfehler) Originalgemälde, d. h. den ganzen Bestand der Galerie. Denn das Verzeichniß ist nicht, wie jene Gelehrten meinen, um das Jahr 1600, sondern erst um 1621 nach der Vertreibung des Winterkönigs aufgestellt worden.†) Dies erhellt theils aus dem Titel, theils deutlich aus der Bemerkung (S. 112 bei Perger): „Ein stück von einem Altar, von Kayser Maximiliano, darauf seine Töchter gemahlt, aber durch die Rebellen zerschlagen worden." Außer den Bildern führt das Inventar in buntem Gemisch nach den Zimmern des Prager Schlosses überseeische Kuriositäten, eingelegte Tischplatten, rohe und verarbeitete Edelsteine, endlich auch eine Reihe von Skulpturen auf, aber so dürftig und ungenau, daß sich wenig oder nichts Brauchbares daraus entnehmen läßt. Genannt werden nämlich:

ein antiquischer Hercules von Marmorstein
ein antiques Roß von Metall
5 drei antikische rilievi in Marmor
ein antikisch Bild ohne Arme von Marmor
drei antikische Köpff, eins von Metall und zwei von schwarzem Serpentin
11 zwei antike Metallene Bilder auf hölzern Füßen
ein antik Leib ohne Kopf, Hand und Fuß von Metall
zwei kleine Bilder von Marmor, sind zwei Hercules ohne Köpff
15 ein schönes antikes Roß von Metall, darauf ein Bildt
ein nackender Mann von Metall, Gladiator genannt
ein schön antiquisch Roß von Metall, darauf ein Mann sitzt
ein klein antikisch Weib von Metall
ein antik Bild von Metall, Laucuund genandt

---

*) Verzeichnuß derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloß, in der Römischen Kayserlichen Majestät Schatz- und Kunst-Cammer befunden worden, Wie volgett.

**) Beiträge und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien. Band VII (1864), S. 104 ff. Vergl. dessen Aufsatz in den Mittheilungen der Central-Kommission zur Erforschung der Baudenkmale, 1865, S. 205 ff.

***) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. (1866). Erster Theil. S. 1 ff.

†) Ich verdanke diese Bemerkung zunächst einer Mittheilung des gründlichsten Kenners des Rudolfinischen Hofstaates, Herrn k. k. Regierungsraths Birk.

20 ein klein antik Brustbild von Marmor
ein antik Bild, Venus und Cupido, von Metall
ein antikes nackend Weibsbild von Marmorstein
ein antiker nackender Mann von Marmorstein
ein klein antik Brustbild von Metall
25 ein antiker großer irdener Krug
zwei antike Bilder von Metall, Mercur und Minerva
ein antiq. Roß von Metall auf einem hölzern Fuß
30 zwei antike Bilder von Metall
ein desgl. Bild auf einem hölzern Fuß
ein kleiner antiker Kopf von Metall.

Offenbar ist dies von einem Unkundigen verfaßte Verzeichniß nichts weniger als vollständig. Es fehlt namentlich von großen Marmorwerken der berühmte Amazonen-Sarkophag und der sog. Ilioneus: sie scheinen sämmtlich in andern Räumen aufbewahrt, vielleicht auch später bei der schwedischen Eroberung der Kleinseite von Prag 1648 versteckt worden zu sein, und man sähe gern darin eine Entschuldigung der unbegreiflichen Verblendung, welche den Ilioneus im vorigen Jahrhundert verschleudern ließ.*) Zunächst wird man die mehr verzeichneten als bezeichneten Stücke des Verzeichnisses in Stockholm suchen, wohin der aus Prag entführte Schatz gebracht wurde. Wirklich findet man in dem von Dudik**) leider nur auszugsweise mitgetheilten Inventar der Sammlungen der Königin Christine v. J. 1652 11 Marmorfiguren aus Prag, d. h., wenn Nr. 31 aus Marmor bestand, genau so viele wie im Prager Verzeichnisse. Von den Bronzen stammten sogar nicht weniger als 71 Stücke aus Prag, darunter eins Nr. 26: Trois figures de bronze portées sur un piedestal et entourées de Serpens sicher dem aus dem italienischen Laocoonte barbarisirten Laucuund Nr. 19 entspricht. Danach wird auch Nr. 16, der Gladiator, für den in Stockholm Nr. 66 beschriebeschriebenen homme tenant une espée à la main pour tuer une femme qu'il a entre le bras, tout en figure de bronze gehalten werden dürfen, d. h. für eine moderne Kopie der bekannten Gallier-Gruppe der Villa Ludovisi. Ebenso war Nr. 17 vermuthlich eine Kopie des M. Aurelius von Giovanni di Bologna, der wir unten wieder begegnen werden; Nr. 15 wohl eine Amazone (denn „Bildt" ist eine weibliche Figur). Welche von diesen Werken noch etwa in Stockholm vorhanden sind, läßt sich auch aus dem neuesten Bericht über das dortige Nationalmuseum***) nicht ersehen; ein wahrscheinlich moderner Herkules wird S. 229 erwähnt.

Ganz anders und überraschend ergiebig erwies sich für die Gemälde des Belvedere und theilweise auch für das k. k. Antiken-Cabinet die Ausbeute des k. k. Haus- und Reichs-Archivs, dessen Schätze jetzt der gelehrten Benutzung mit unvergleichlicher Liberalität geöffnet werden. Mit zuvorkommender Freundlichkeit gewährte dessen berühmter Vorstand, Hofrath v. Arneth, meine Bitte, die auf die Rudolfinischen Sammlungen bezüglichen Papiere durchzusehen, und mit unermüdlicher Gefälligkeit unterstützten mich die Herrn Regierungsrath von Meiller und Rath Fiedler durch Nachweisungen und Belehrungen. Es finden sich dort Sachen von verschiedenem Werth: Instruktionen an Unterhändler, welche von dem Hofmaler Hans von Aachen bezeichnet waren, Korrespondenzen über Planetarien, Globen, florentinische eingelegte Tischplatten, römische Steinschneider, über Edelsteine wie Diamanten und Rubine,†) Strafanweisungen an Burgauer Juden, die Kaufsumme von 1000 Dukaten aufzubringen, welche der Kaiser einem venetianischen Juden Abraham für einen Diamanten schuldete. Dann ein dringender Brief des Erzherzogs Ferdinand aus Prag vom 18.

*) In Wien erzählte man mir die tragikomische Geschichte etwas anders, als ich sie in meiner Schrift über die Glyptothek S. 55 berichtet habe. Dr. Barth soll den Torso bei einem Steinmetzen, der zugleich Wirth gewesen sei, zufällig in einem Winkel entdeckt und für die Statue den ursprünglichen Kaufpreis, drei Zwanziger, für zwei Abgüsse, die der Besitzer hatte machen lassen, zwei Dukaten gegeben haben. Aehnlich lautete 1867 die mündliche Erzählung König Ludwig's I. von Bayern.

**) Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte. Brünn 1852. S. 95.

***) Wieseler, Philologus 27, Heft 2. 1868.

†) Man brachte sie großentheils nach Schweden. Dudik, S. 100.

Januar 1577, worin von dem jungen Kaiser die umgesäumte Auslieferung „der zwayen fürnemben Stückh“ verlangt wird, „alls ain Ainhürn vnnd ain groß Geschirr Hagata“, welche Kaiser Maximilian II. von Ferdinand I. überkommen habe, und welche „nach der brüderlichen Vergleichung“ dem Erzherzoge als dem Aeltesten des Hauses in Verwahrung gegeben werden sollten. Es sind die aus der burgundischen Heirath Maximilian's I. stammenden Kostbarkeiten, das vermeintliche Einhorn in der Schatzkammer und die berühmte Achatschale des Antikenkabinets (Arneth, Schalen XXIII, 2.; v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Kabinets. 1866. S. 4. 556. ff.) Der Kaiser Rudolf hatte versprochen, wenn er nach Wien komme, nach den Stücken zu sehen, der Erzherzog aber verlangte unverzügliche Uebergabe, und es wurde 1593 jene Vergleichung von Neuem bestätigt (Arneth, d. antiken Cameen S. 44).

1. Erkundigungen in Rom.

Interessanter sind schon vier Berichte des kaiserlichen Vicekanzlers Coraducz vom J. 1595 aus Rom über die dort etwa verkäuflichen Kunstwerke. Sie sind zwar (von Chmel) in den österreich. Blättern für Literatur, Kunst, Geschichte u. s. w. (Wien, 1847, 8. Februar. Nr. 33) genau abgedruckt, aber, wie es mit manchen Erzeugnissen des österreichischen Fleißes geht, von allen Kunsthistorikern völlig ignorirt worden. Und doch, wie wichtige Resultate ergeben sie, obgleich sie für die kaiserlichen Sammlungen erfolglos blieben! Der Gesandte hatte in Rom Wichtigeres zu thun, als sich nach Kunstwerken umzusehen. Handelte es sich doch um die bedrohlichen Fortschritte der Türken in Ungarn und um die Hülfe des Papstes Clemens VIII. Aber er mußte der Kunstliebe seines Herrn sich gefällig bezeigen, und so erstattete Coraducz am 7. März, 22. Juli, 4. und 14. Oktober über die möglichen Ankäufe Berichte, denen mehrere Verzeichnisse beigefügt wurden. Zuerst sind sie voller Hoffnungen. Man würde irren, wenn man Rom nur als Quelle der ausländischen Sammlungen betrachtete. Die Meisterwerke der alten und neuen Kunst strömten dort aus Italien und Deutschland fast eben so zahlreich zusammen, wie sie ausgeführt wurden, theils durch Kauf theils durch die bis in das 17. Jahrhundert hinein gebräuchlichen Schenkungen. Fürsten und Edele erfreuten ihre Gäste oder Wirthe wetteifernd durch Gemälde und andere Kunstwerke, die geistlichen Herrn sammelten in ihren Sprengeln oder auf Gesandtschaftsreisen, und Kirchen und Klöster sicherten sich die Gunst ihrer Patrone durch Schenkungen oder Verkäufe. So waren die kleinen erlesenen Sammlungen großentheils gebildet worden, deren Bestand das Verzeichniß A. im Hausarchive angiebt. Es besaß 1. der Kardinal Paolo Emilio Sfondrati aus Mailand, geboren 1561, Kardinal seit 1590 und in diesem Jahre als Nepote des Papstes Gregor XIV. allmächtig, folgende Bilder:

Una Madonna di Raffaele, che era prima in strada del popolo
un ritratto mezza figura di Papa Leone, di Raffaele
un Cristo morto, mettendolo nella sepoltura di Raffaele, quadro piccolo
un Cristo alla colonna, mezza figura di Titiano
5 una Madonna con un' altra figura, o contadino che porta dei frutti, di Titiano.
Tutti questi sono in tutta eccellenza.

Tizian's Gemälde wage ich nicht zu bestimmen, da dergleichen Gegenstände öfter von ihm ausgeführt sind.*) Von den drei Bildern Raffael's ist das dritte ganz unbekannt. Ich bin sehr geneigt, zu glauben, daß Raffael die schöne Komposition, deren Zeichnung sich jetzt in England befindet (Passavant 2, 491), wirklich in Oel ausgeführt hat. Denn unser Bild wird ausdrücklich ein kleines genannt. Interessanter ist die Notiz über die beiden ersten; denn daß Nr. 2 irrthümlich Papa Leone statt Giulio gesagt wird, springt in die Augen. Leo X. hat Raffael nicht in halber Figur gemalt, wohl aber bekanntlich Julius II. Beide Bilder, nicht allein das erste, wurden bis zum Jahr 1575 in der Kirche S. Maria del popolo gezeigt, wo sie Vasari 5, 152 (Ausgabe von 1823) beschreibt. Vergl. Passavant 2, 126. Wie sie dorthin gekommen sind, wird nicht berichtet, und es ist eine bloße

*) Einen für die Königin von Portugal, also zwischen 1557 und 1558 gemalten Cristo, poco minore del vivo, battato da' Giudei alla colonna, erwähnt Vasari 10, 210.

Vermuthung, welche Förster, Raffael 1, S. 330 als Thatsache angiebt, daß sie Julius II. dorthin geschenkt hatte. Von seinem Portrait dürfen wir dies wohl glauben, da der Papst dem dortigen Marienbilde einen silbernen Kranz schenkte, im J. 1509 darin von Pinturicchio die größte Kapelle, wohl den Chor, malen*) und im J. 1511 daselbst sein Bündniß mit Spanien verkündigen ließ. Aber das Madonnenbild kann ebensogut von dem Neffen des Erbauers Sixtus IV., dem Kardinal Riario, geschenkt worden sein, mit dem Raffael 1508 näher bekannt war (Passavant 1, S. 172. 174). Wie dem auch sei, im J. 1590 war es entschieden nicht mehr vorhanden, denn Lomazzo führt in seinem damals erschienenen Tempio della pittura p. 116 nur das Portrait des Papstes auf. Wahrscheinlich war es schon früher (denn Lomazzo hatte sein Buch in seiner Jugend entworfen) abhanden gekommen, und zwar, wie wir jetzt erst lernen, in die Hände Sfondrati's, an den als einen Landsmann die lombardischen Augustiner des Klosters sich gehalten haben werden, als Sixtus V. (1585 bis 1590) ihre Kirche zum Kardinalstitel erhob. Im J. 1590 wurde Sfondrati selbst Kardinal, in demselben Jahre hob Gregor XIV. die Bestimmung auf, daß nur der Papst an dem Hauptaltare Messe lesen durfte: wahrscheinlich folgte bei dieser Gelegenheit das Bildniß Leo's X: dem Madonnenbilde, und es blieb in der Kirche nur ein drittes Werk des Meisters zurück, welches Lomazzo ganz besonders lobt, das aber von keinem Schriftsteller über Raffael weiter erwähnt wird und das jetzt verschollen ist: der disegno del giudizio sopra le tre Dee di Paris Trojano, offenbar nicht die darauf bezügliche Handzeichnung in Paris (Passavant 2,602; Weigel, d. Werke der Maler in ihren Handzeichnungen 1865. S. 586, Nr. 6945), sondern ein ausgeführter Karton, der als selbständiges Werk neben jenen Gemälden glänzen konnte. Wahrscheinlich hatte ihn Raffael für Agostino Chigi zu der Zeit angefertigt, als er mit der Ausschmückung der Farnesina beschäftigt war; Chigi wird ihn der Kirche, als er seine Kapelle daselbst gründete, geschenkt haben. Sfondrati hinterließ im J. 1615 sein Vermögen seiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere, welche er im J. 1600 prächtig ausgeschmückt hatte, vermuthlich also auch beide Bilder Raffael's. Von diesen mag der Kardinal Johann Karl von Medici (1611 bis 1663) oder vielmehr der als Kunstfreund bekannte Kardinal Leopold von Medici (1617 bis 1673) im 17. Jahrhundert das Bildniß Julius II. erworben haben, welches jetzt eine Hauptzierde des Palastes Pitti bildet; das berühmte Madonnenbild blieb in Rom, bis es 1717 Girolamo Lottorio in den Schatz nach Loreto schenkte. Während des 17. Jahrhunderts wird es meines Wissens nicht erwähnt; bekannt ist die Masse der Kopien, die nach dem Verschwinden des Originals größere Berühmtheit erlangt haben, sowie die Ansprüche mehrerer Bilder auf Originalität.

2. besaß die Gräfin Santa Fiora folgende Bilder:
Una Madonna con Santa Caterina e San Sebastiano di Correggio
un ritratto d'una donna di casa d'Ossi Ferrarese vestita all' antica, mezza figura con un altro simile all' incontro di Correggio.
Queste due pitture sono cosa unica e divina.
Un Cristo all' horto, quadro piccolo per man di Correggio
una donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele
5 una Madonna, quadro piccolo del Parmeggiano.

Der Grafen Sforza von Santa Fiora, deren Haus im 17. Jahrhundert als Sforza Cesarini die herzogliche Würde erhielt, gab es in der Mitte des 16. drei, Söhne des Grafen Bosio und der Konstantia Farnese, Nichte des Papstes Paul III., zwei Kardinäle Guido Ascanio Sforza, 1518 bis 1564, Alessandro Sforza, Kardinal 1560, † 1581, und einen Grafen Sforza da Santa Fiora, welcher 1569 vom Papst Pius V. dem Könige Karl IX. von Frankreich zu Hülfe geschickt wurde und die Hugenotten bei Moncontour besiegte. Seine prächtige Rüstung sieht man in der Ambraser Sammlung. Dessen Wittwe bewahrte, wie es scheint, die Erbschaft auch ihrer reichen Schwäger, von denen Alessandro 15 Jahre (1560 bis 1575) Bischof von Parma gewesen war. In dem Hause Santa Fiora gab es außer den genannten mehrere Monumente, auch Antiken; 1562 nennt Aldrovandi bei Clarac, Musée de sculpt. 3 p. CLXXXIII. ff. eine schöne Cleopatra, eine der bekannten Ariadne-

*) Albertini, de mirabilibus urbis Romae 1509. Ausg. von 1519 fol. 77. b. 80 a.

Statuen, deren schönstes Exemplar seit Julius II. im Vatikan steht, eine Bachantin mit der Nebris $1^1/_2$ Lebensgröße Nr. 161 und den kleinen Torso eines Herkules Nr. 561. Ein Portrait des Papstes Paul III. von Tizian erwähnt Vasari 10, 203 bei den Erben des Kardinals Santa Fiora. Die von Coradusz aufgeführten Gemälde waren größtentheils Meisterwerke ersten Ranges. Das zweite, jetzt verschollen, ist ein Beleg für den Aufenthalt Correggio's in Ferrara und seiner Verbindung mit Dosso Dossi; denn zu dessen Verwandtschaft gehörte ohne Zweifel die portraitirte Frau. Das erste Bild der Liste ist jetzt eine Zierde des Louvre, die weltberühmte Vermählung der heil. Katharina. Durch die Vermittlung eines Kardinals aus der Familie Este, den Villot, Notice des tableaux exposés dans les galéries du musée impérial du Louvre (Ausg. von 1859) 1 p. 13. unrichtig Ludwig nennt, soll es aus den Händen des Dr. Grillenzoni in Modena in den Besitz der Gräfin Santa Fiora gekommen sein. Das kann nur entweder der Kardinal Hippolyt († 1591) oder Alessandro (Kardinal 1592. † 1624) gewesen sein, beide große Kunstfreunde und Glieder der landesfürstlichen Familie. Dagegen läßt es Sandrart, T. Akademie 2, S. 91, „von einer Gräfin" nach Rom bringen. Nach dem Tode der Gräfin wurde das Bild Eigenthum des Kardinals Francesco Sforza († 1624), der es im J. 1614 besaß; im J. 1634 gehörte es dem Kardinal Scipio Borghese (Sandrart a. a. O.) Dieser scheint es dem Kardinal Antonio Barberini abgetreten zu haben, der es in Frankreich dem Kardinal Mazarin schenkte. Nach des Letzteren Tode erwarb es Ludwig XIV. Wie Schade, daß das Portrait, welches in der Liste ebenso hoch gehalten wird, nicht einen ähnlichen Weg genommen hat. Das Bild Nr. 3. erhält kein besonderes Prädikat: es kann nicht der berühmte Christus am Oelberg gewesen sein, der aus Spanien in die Galerie des Herzogs von Wellington gelangt ist; denn dieses Bild befand sich 1590 im Besitze des Grafen Visconti in Mailand und wurde von dort nach Madrid verkauft (Lomazzo, Tempio, p. 105. Fiorillo 2, 397). War das römische Gemälde eine Replik des Meisters oder eine Kopie von Girolamo di Carpi, welcher dem Kardinal Ippolito nach Rom folgte und mehrere Werke Correggio's kopirte? (Vasari 9, 382 ff. 388). Auch von Nr. 5. können wir nicht mehr sagen, als daß es eins der vielen kleinen Bilder gewesen sein wird, welche Francesco Mazzuola während seines Aufenthaltes in Rom malte (Vasari 7, 466). Nr. 4. dagegen lehrt uns wieder den Stammbaum eines der berühmtesten Werke Raffael's näher kennen. Unter dem Portrait einer nackten Figur kann nur die sog. Fornarina der Galerie Barberini verstanden werden, denn ein anderes Werk des Künstlers, worauf diese Beschreibung passen würde, gibt es nicht (Passavant 2, 124. Förster 1, 261. 333). Da dies Bild sich schon 1642 im Palaste Barberini befand, wird es derselbe Kardinal Antonio Barberini von dem Erben der Gräfin, Kardinal Sforza, erworben haben.

3. zeigte man bei Lelio Cinquini, vielleicht einem Bankier der Zeit(?):
una carta con un' altra Madonna, fatta di chiaroscuro del Parmeggiano
un quadretto tondo con una Madonna e due teste appresso Raffaele.
Tutte cose in somma eccellenza.

In Nr. 1. erkennen wir eine der Zeichnungen, welche Mazzuola für den Holzschnitt in Halbdunkel ausarbeitete und die ihm von seinem Gehülfen Antonio da Trento theilweise entwendet wurden (Vasari 7, 468. Bartsch, T. XII.), in Nr. 2 eine Kopie nach der jetzt nach London gekommenen Madonna de' candelabri (Passavant 2, 399. 3, 168). Wenigstens wüßte ich kein anderes rundes Bild Raffael's mit einer Madonna und zwei Köpfen zu nennen. Da die Kopie sehr gerühmt wird, mag sie die von einem Schüler des Timoteo Viti, Pierantonio Palmerini aus Urbino, verfertigte gewesen sein (Passavant 2, 400).

4. besaß Antonio Gallez „allerlei Abriß in einem Buch in Folio, auch etliche kleine heidnische urnas und wenig statuas, 10 bis 12," auch 500 Cameen. Das Verzeichniß der Handzeichnungen, eine der ältesten Sammlungen der Art, abzuschreiben verhinderte mich leider die Kürze der Zeit, die Antiken finde ich sonst nirgend erwähnt; die Sammlung scheint bald zerstreut worden zu sein.

In seinem zweiten Berichte stellt Coradusz eine neue Aussicht als günstig dar, er führt uns

5. in den Palast eines berühmten Kunstmäcens, in das Haus Cesarini. Schon im J. 1509 standen in dem neugebauten Palaste des Kardinals Giuliano de' Cesarini viele antike Statuen (Albertini

fol. 58. b. 83 b.), von denen Gian Giorgio Cesarini eine Venusfigur 1516 dem Kardinal Bibiena zum Geschenk machte (Förster, Raffael 1, 310). Des letzteren Sohn Giuliano besaß eine größere Zahl von Antiken, welche Aldrovandi 1562 bei Clarac 3, p. CLXXV und CCXII ff. aufzählt.*) Dessen Sohn Giovanni Giorgio hatte, wie Coraducz hervorhebt, mit dem Kardinal Ferdinand von Medici (geb. 1548, Kardinal 1562, seit 1584 Großherzog von Toskana) um die Wette Antiken gekauft, von denen Flaminio Vacca im J. 1594 folgende namhaft macht (Fea, Miscell. I.): 1. Nr. 28. Fragmente der Reliefs des Triumphbogens des Claudius, die unter Pius IV. (1559 bis 1566) bei Piazza Sciarra entdeckt, also zwischen 1562 und 1566 erworben waren. Wahrscheinlich gehörte dazu die jetzt im Palast Barberini aufbewahrte Inschrift, welche unter Urban VIII. von dem Kardinal Barberini gekauft sein wird, so wie die beiden Reliefs in Villa Borghese (Beschr. d. St. Rom 3, 3, S. 230,) die unter Paul V. in den Besitz dieser Familie gelangt sein mögen. 2. Eine große Säule vom Forum Trajan's aus Cipollino (Nr. 105), welche mit jenen Bruchstücken in die Villa Cesarini auf dem Esquilin nicht weit von S. Pietro in Vincoli gebracht wurde. 3. 18 Portraitbüsten von Philosophen, welche zwischen zwei Mauern hinter den Thermen Diokletian's entdeckt und mit 700 Scudi bezahlt worden waren. (Nr. 104). Außerdem stand noch im 17. Jahrhundert ein Satyr mit dem Bacchuskinde auf den Schultern im Palast.**) Diese Marmorwerke rühmt auch Coraducz, außerdem eine Menge „kleiner kupferner Götzen.“ Giovan Giorgio hatte von Clelia Farnese, der schönsten Frau ihrer Zeit,***) einen Sohn Giuliano, einen unbändigen und trotzigen Charakter, welcher durch sein wildes Leben in Geldverlegenheiten gerieth und die ererbten Kunstschätze, obgleich sie als Fideikommiß gesichert waren, verkaufte. Den Palast erwarb ein von Coraducz nicht genannter Käufer, und „etlich Stainern Pilder,“ dann „Gemäl z. B. Juppiter und Leda,“ wovon der Kaiser nur eine schlechte Kopie habe. Für Bilder, Gemälde und Stiche hatte er 2400 Kronen bezahlt und wollte sie für den Kaufpreis wieder abgeben. Den größten Theil der Marmorwerke, welche Cesarini weit theurer bezahlt hatte, verkaufte der Herzog Giuliano an seinen Schwiegervater, den Kardinal Allessandro Farnese, um 5000 Kronen. Da die farnesischen Kunstwerke größtentheils nach Neapel gekommen sind, haben wir auch jene Büsten, deren Zusammengehörigkeit ein neues Beispiel der Neigung der Römer ist, die berühmten Griechen in ihren Wohnungen zu vereinigen, in dem dortigen Museum zu suchen. Wir bezeichnen also folgende als Theile jener Entdeckung hinter den Diocletiansthermen, die schon vor der Herausgabe des Werkes von Fulv. Ursinus (1569/70) erfolgt sein wird: Solon, Lykurg, Karneades (Mus. Borbon. VI, 11), Euripides, Sokrates, einen Krieger(?) (ebd. VI, 26), Sophokles (XV, 3), Zenon von Elea (ebd. 17, 5 und 6), Posidonius (ebd. 24, 1 und 2), Lysias (ebd. 28, 1 und 2), vielleicht Herodot und Thucydides (ebd. 27, 1 und 7). Die übrigen vermögen wir nicht nachzuweisen.†) Die Bronzen Cesarini's hatte der reiche Bankier Cevolo, der in seinem Palast, jetzt Sacchetti „fürtreffliche und königliche Sachen“ vereinigt hatte und

---

*) Die meisten dieser Denkmäler müssen jetzt in Neapel gesucht werden, wohin sie mit der farnesischen Sammlung (s. unten) gekommen sein werden, insbesondere „eine nackte Venus ohne Kopf, die auf dem rechten Fuße ruht, dahinter eine nackte halbe Figur „d. h. eine kauernde Venus mit Amor (Mus. Borb. XII, 26. Clarac Nr. 1421.) Indessen werden die Ergänzungen anders angegeben. Oder ist die cesarinische Statue später im Besitz des Marchese Origo gewesen, dessen Eigenthum ein Einzelblatt unserer Sammlung abbildet? Auch ein Adonis ohne Arme wird angeführt.

**) De Rubeis bei Clarac, p. CCLIV. Ich weiß nicht, woher Braun, Ruinen und Museen Roms S. 564, die Angabe hat, daß „ein Theil dieser Antikensammlung bei Cesarini's Tode 1585 in den Besitz des Kardinals Ludovisi, des Neffen Gregor's XV. übergegangen sei.“ Dieser Kardinal Ludovico Ludovisi wurde erst 1595 geboren, 1621 Kardinal und starb 1635. Sein Oheim Allessandro, der spätere Papst Gregor XV., hätte allerdings als Käufer auftreten können. Aber die Vermuthung Braun's, S. 568, daß die Gruppe der sog. Arria und des Pätus, wenn sie aus der Verlassenschaft Giovan Giorgio Cesarini's stammte, gleich dem Laokoon in den seinem Garten benachbarten Bädern des Titus aufgefunden worden sei, wird auch durch jene Möglichkeit nicht wahrscheinlicher. Aus der Aufbewahrung in einer Villa folgt nichts für den Fundort.

***) Ihr Bildniß wurde von Scipione Gaetano gemalt.

†) Der Kopf des Homer (Visconti, Iconogr. gr. 1, Taf. 1) rührt zwar auch aus der farnesischen Erbschaft her, ist aber an der via Ostiensis gefunden (Faber in Imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca, Antwerp. 1606, p. 46).

„um sein ganz Wesen" mit sich handeln ließ, für 420 Kronen gekauft. Daß er später Bankerott machen würde (Cancellieri, Il mercato, p. 71) konnte der Vicekanzler nicht ahnen.

6. Fand er bei dem Kardinal Montalto einen David und Goliath angeblich von Correggio, der diesen Gegenstand dreimal gemalt haben sollte.

In seinen letzten Briefen läßt Coraducz den Muth sinken: die Bilder seien zu theuer, er werde schwerlich etwas erlangen. Er fragt an, ob er das letztgenannte etwa von Giuseppino (Cav. d'Arpino) oder Federigo Zucchero kopiren lassen solle. Einen Erfolg hatten seine Bemühungen nicht, der Kaiser hatte damals über wenig Geld zu verfügen.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

II.

Kartons und Aquarelle historischen Styls von deutschen, französischen und belgischen Meistern.

Mit Abbildung.

Der Karton galt lange Zeit mit Recht als die eigentliche Domäne unserer vaterländischen Kunst. Hinter ihm verschanzten sich die Neu-Deutschen gegen die süßliche Farbe und das schwammige Fleisch des Zopfthums. Von hier aus führte Cornelius mit dem „reinen Kontour" seine eisenfesten Hiebe auf allen hergebrachten Schlendrian und Manierismus. Und das halbe Jahrhundert, welches in seinen Bahnen wandelte, hielt an der „Linie" wie an einem nationalen Banner fest. In unserer Zeit der koloristischen und realistischen Tendenzen ist man häufig geneigt, auf jenen Kultus des Kontours mit sehr verächtlicher Miene herabzublicken; und dem entsprechend wird auch über den Kartonstich und die einfache Linienmanier im Holzschnitt oder in verwandten Zweigen der reproducirenden Technik ein gleich ungünstiges Urtheil gefällt. Allerdings, wenn man dabei die schablonenhafte Illustrationszeichnerei und die zahllosen Kartons ohne Studium und Styl, welche der Tag uns bringt, als Maßstäbe anlegen will, mit vollstem Recht! Sie sind freilich nur dazu geeignet, die Schwächen der Schule vor aller Welt darzulegen. Für die Zeit des Cornelius dagegen — und so darf man die erste Hälfte unseres Jahrhunderts wohl kurzweg nennen — bedeutete die Rückkehr zum Kontour nicht nur die Rückkehr zur Strenge des Styls, zum Ideal, zum Ernst des Gedankens, sondern vor Allem zur Natur. Aus den Kartons des Meisters quillt uns mit der Fülle ihres geistigen Inhaltes auch eine Welt voll konkreter Naturanschauung und Empfindung entgegen. Wo wäre ohne diese überhaupt Wirkung und wahre Schönheit zu finden? Aber die Mittel, sie auszudrücken, sind in jenen unvergänglichen Schöpfungen auf das geringste Maß des Möglichen beschränkt, auf eine Essenz der Form, auf die Grenze des Nichts, — und doch eine Grenze, die Alles in sich befaßt, was echter Kunst ihren Werth verleiht.

Ueberblicken wir die Kartons und Zeichnungen größeren Styls, welche die Münchener Ausstellung bot, so enthüllt sich kein eben sehr trostreiches Bild. Nicht daß es der Mehrzahl von ihnen an Gedanken, Schönheitssinn oder äußerer Fertigkeit gebräche. Im Gegentheil! Aber Natur, Strenge des Studiums, Ernst in der Durchbildung sind gerade auf diesem Gebiete, auf welchem einst die Stärke der Schule lag, in offenkundiger Abnahme begriffen. Wer sie sucht, wird am Besten thun, sich an die ältere Generation zu halten. Unter den Jüngeren finden sich nur sehr wenige rühmliche Ausnahmen, welche der Manier und der Schablone noch nicht verfallen sind.

Daß es andererseits in der älteren Generation auch unrühmliche Ausnahmen giebt, wem hätten das nicht z. B. die Produktionen W. v. Kaulbach's längst dargethan. Er ist unter denjenigen, welche aus der edlen Kunst des Kartonzeichnens im Dienste der Photographie ein Modegewerbe gemacht, der unübertroffene Meister. An seinen, für König Ludwig II. angefertigten Kartons zu Schiller, Shakespeare, Richard Wagner und den Nibelungen, Nr. 102—107, ist alles leere Schönheit und Virtuosität. Leben, Empfindung, Natur sucht man vergebens, — an ihrer Statt sind Süßlichkeit und Sinnlichkeit eingekehrt.

Es ist eine wahre Erquickung, wenn der Blick neben diesen Verirrungen eines bedeutenden Talents auf das Werk eines Meisters fällt, welcher von Jugend auf den Geist jener älteren deutschen Schule treu und rein zu bewahren wußte, unbekümmert um die Verlockungen des Tages die Fülle seiner Gaben zeitigend. Wir meinen die reizvolle Komposition E. Steinle's, Nr. 98, welche H. Merz für die Leser der Zeitschrift meisterhaft gestochen hat. Kein Blatt erschien uns würdiger, die Reihe der Illustrationen zu eröffnen, welche diesen Berichten zur Zierde gereichen soll. Bereits im letzten Frühjahr erzielte der Meister damit auf der ersten internationalen Ausstellung seiner Vaterstadt Wien einen wohlverdienten Erfolg. Auch der umfassendere Kampfplatz des Münchener Glaspalastes hatte auf dem Gebiete des aquarellirten Kartons kein stylvolleres und originelleres Werk aufzuweisen. Wir schulden dem Besitzer, Hrn. F. Bruckmann in München, welcher die Komposition ursprünglich zum Zwecke photographischer Vervielfältigung bei dem Künstler bestellte, für die Gestattung der Publikation den wärmsten Dank.

Auch wer noch nicht die Inschrift des Schildes gelesen hat, welchen das Mönchlein auf dem Säulenkapitäle des Hintergrundes im Schooße trägt, wird aus der schlagenden Charakteristik der Hauptpersonen sofort den Gegenstand des Bildes erkennen. Es ist Shakespeare's „Was ihr wollt“; jedoch keineswegs uns vorgeführt durch Illustration einer bestimmten Scene des Drama's — denn mit dem Theater konkurrirt der Maler nicht, — sondern durch ein selbständig erfundenes Gruppenbild, welches uns Geist und Gang der Handlung in ihren wesentlichen Momenten und Trägern vor die Seele ruft. Im Vordergrunde rechts sitzt die reizende Olivia, vorgebeugt den Schmeichelworten Viola's lauschend, welche als der verkleidete Liebesbote des Herzogs ihre Werbung vorbringt, inzwischen aber wider ihren Willen der Umworbenen Herz für sich selbst erobert. Wie zart und doch sprechend sind die mit heiterem Scherz durchwobenen Herzensbezüge in den beiden anmuthigen Gestalten ausgesprochen! Wie fein ist in den weich gedrungenen Formen Viola's, in der Art ihres Stehens und sich Gehabens angedeutet, „wie viel ihr zu einem Manne fehlt“, um Shakespeare's Worte zu gebrauchen! Aus der Oeffnung des Vorhangs im Rücken Olivia's schaut der neckische Kopf des Kammerkätzchens hervor, welches dem „gezierten Esel“ Malvolio den argen Possen spielt. Hinten sehen wir ihn selbst herbeistolzieren, den armen Geprellten, mit den gelben Strümpfen und den kreuzweis gebundenen Kniegürteln, während der schalkhaft dreinschauende Narr am Boden kauernd sein Liedchen singt und Junker Tobias am Arm seines edlen Freundes von Bleichenwang die Treppe hinaufstolpert. Der Kontrast der schwer wandelnden Gestalt des Tobias, dem der Sekt die Beine in unangenehme Verwickelung mit seinem Degen bringt, gegen die sich krampfhaft aufrecht haltende Häringsfigur des Junkers Christoph, ist eine der launigsten Erfindungen der neueren Kunst. — Wie der Stich nur durch wenige Schattenangaben in Wirkung gesetzt ist, so zeigt auch das Original nur einen duftigen Anhauch farbiger Töne, die in ihrer lichten und harmonischen Stimmung zur Erhöhung des poetischen Eindruckes der Komposition nicht wenig beitragen. Das Ganze ist so recht der Ausdruck jener Shakespeare'schen Komödien, welche in der Umhüllung toller Faschingslust den süßen Kern edelster Liebespoesie bergen.

E. Steinle hatte außerdem einen Cyklus von kleineren Aquarellen — bei „Was ihr wollt“ sind nämlich die Figuren halblebensgroß — zu dem Märchen von „Schneewittchen und Rosenroth“ — ausgestellt, Nr. 73. Sie waren so schlecht placirt, daß man Mühe hatte, ihnen gerecht zu werden. Im Allgemeinen schließen sie sich der Schwind'schen Auffassungsweise an, ohne daß es ihnen deßhalb an selbständiger Erfindung und Darstellung fehlte. Dagegen muß F. Naue, von welchem wir u. A. einen kolorirten Karton in drei Bildern mit der „Geschichte vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse“, Nr. 76, sahen, einfach zu den Nachahmern Schwind's gezählt werden.



Von dem Geist und der Frische des Meisters hat er leider wenig mitbekommen. Auch die übrigen zahlreichen Aquarelle und Zeichnungen zu Märchen und Dichtungen von sonstigen jüngeren Münchener Künstlern erheben sich nicht über das allgemeine Niveau der Schule, sei es nun, daß sie sich ebenfalls an Schwind anlehnen, oder an Kaulbach und Piloty. Die meisten verrathen wenig Naturstudium und verfallen daher einem konventionellen Schönheitsideal, welches sie mit mehr oder weniger Geschick variiren.

Meister Schwind selber war leider auf der Ausstellung nicht vertreten. Er arbeitete noch vor Kurzem an einem neuen, umfassenden Bildercyklus zur Geschichte von der schönen Melusine: nach den Bruchstücken, die wir davon sahen, einer der tiefsinnigsten und anmuthigsten Schöpfungen seiner gestaltenreichen Phantasie. Im Laufe des Winters hoffen wir darüber Näheres berichten zu können.

Als die besten aquarellirten Kartons religiöser Gattung, welche die Ausstellung bot, müssen die durch strenge, in einzelnen Gestalten wahrhaft großartige Schönheit ausgezeichneten Werke des 1859 in München verstorbenen Joseph Anton Fischer bezeichnet werden, ein „S. Augustinus“, Nr. 10, und namentlich die „Grablegung“, Nr. 97, komponirt für die Glasmalereien der Auer Kirche. Fischer ist nach Heinrich von Heß, dessen Schüler er war, wohl der empfindungsvollste und anziehendste unter den Münchener Vertretern dieser Gattung. Wir sahen eine Masse seiner sorgfältig ausgeführten Kartons unlängst in einem der unteren Säle der alten Pinakothek. Sie sind aller Obhut der Behörde werth.

Von gleich hohem Werth wie die Fischer'schen Kartons und ursprünglich derselben Schule entstammt sind B. v. Neher's kolorirte Zeichnungen zu den Glasfenstern der Stiftskirche in Stuttgart, Nr. 89 und 90. An Adel der Empfindung und reiner Größe des Styls gehören sie zu dem Besten, was die deutsche religiöse Kunst der Gegenwart hervorgebracht hat.

Unter den Kartons von specifisch historischem Charakter stehen unbedingt Kreling's Kaiserfiguren für die Burg in Nürnberg, Nr. 12 ff., obenan. Sie verbinden mit Würde und Ernst der Erscheinung einen wohlthuenden Realismus der Durchbildung und einen großen Reichthum individueller Charakteristik. — Die hieher gehörigen Leistungen der Wiener Schule wurden bereits voriges Jahr von uns eingehend berücksichtigt. Neues war von dort nicht eingesandt. Die trefflichen Kartons von Bitterlich zu den von Rahl entworfenen Malereien im neuen Wiener Opernhause und manches Andere, was in dem freskenreichen Wien während der letzten Jahre geschaffen worden ist, haben wir auf der Münchener Ausstellung ungern vermißt.

Auch Wislicenus und Große, welche mit den Bestrebungen der Rahl'schen Schule unter den Norddeutschen noch die meisten Berührungspunkte haben, waren in München für uns nur durch längst bekannte Arbeiten, Ersterer durch sein Götterbachanal, Nr. 33, Letzterer durch die Kartons zu den Fresken der Leipziger Museumshalle, Nr. 402 ff., vertreten. Legen wir unter Voraussetzung der bekannten Vorzüge beider Meister die oben betonte Forderung feinen und strengen Naturstudiums als Maßstab an ihre Leistungen an, so trägt Große entschieden die Palme davon. Der Karton von Wislicenus hat manchen seiner aufrichtigsten Verehrer durch die Mängel seiner Behandlung, namentlich durch die marklose, schwammige und verblasene Zeichnung, auf's unangenehmste enttäuscht. Ein so reiches und ernstes Talent sollte sich derartige Blößen nicht geben.

Wie kommt es nur, daß wir über ähnliche Mängel an den strebsamen, gut geschulten Franzosen fast niemals zu klagen haben? Welch' ein Abstand zwischen ihnen und uns, wenn man Erfindung, Rhythmus und Größe der Komposition, Charakter und Originalität der Auffassung, kurz die Grundeigenschaften der höchsten Kunst in's Auge faßt! In allen diesen Stücken überragt unsere Kunst die ihrige bergeshoch. Man vergleiche nur unter den angegebenen Gesichtspunkten einen Ingres mit Cornelius, einen Orsel mit Overbeck, einen Flandrin und Périn mit Neher, Fischer oder Heinrich Heß, und man kann über die Präponderanz der deutschen Kunst in dieser Hinsicht nicht in Zweifel sein. Um so auffallender war es für den vergleichenden Beobachter, auch durch die Münchener Ausstellung wieder bestätigt zu sehen, daß uns die ernsten, französischen Meister gerade im Felde der historischen Kunst an Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums und Fleiß der Durchbildung nicht selten weit überlegen sind. Auf die allegorischen Gestalten Alphonse Périn's wollen wir kein Gewicht legen. Ungemein lehrreich war uns dagegen das Studium der

Zeichnungen Victor Orsel's. Zu einem der Hauptwerke dieses Meisters, dem Votivbilde für die Bewahrung der Stadt Lyon vor der Cholera, ausgeführt in der dortigen Kirche Notre-Dame de Fourvières, sahen wir den Karton, die Farbenskizze und eine Anzahl von Studien, welche die Zurüstungen für das Werk uns gleichsam in allen Stadien vorführten. Das liebevolle und unermüdliche Streben nach Wahrheit und Natur, welches sich darin offenbarte, könnte — wenn es dessen für die Unterrichteten noch bedürfte — manche falschen Vorstellungen von der französischen Kunst auf ihr richtiges Maß zurückführen. In unmittelbarer Nähe der Studien Orsel's hingen auch einige Zeichnungen von H. Flandrin und Ingres, und Letzterer war überdieß durch mehrere gemalte Studienköpfe und die in Oel ausgeführte Aktstudie zu den Liktoren auf dem „Martyrium des h. Symphorian", Nr. 1347, repräsentirt. Diese Aktstudie hat in der ungemeinen Frische und Helligkeit des Tons und in der großen und manierfreien Auffassung der Natur etwas von der Arbeit eines alten Meisters.

Im theilweisen Anschluß an das florentinische Quattrocento haben bekanntlich die Belgier Guffens und Swerts in ihrem Vaterlande einen der neudeutschen Kunst nachempfundenen strengen Styl der Historienmalerei zu begründen gesucht. Zahlreiche Kartons religiösen und profangeschichtlichen Inhaltes, welche dieses höchst anerkennungswerthe Streben dokumentiren, schmückten den Transept des Münchener Glaspalastes, Nr. 78 ff. Sie zeigen alle ein sicheres Stylgefühl und eine gewandte Hand. Aber es schwebt über ihnen dieselbe Gefahr, um deren Andeutung es uns oben bei Besprechung der Werke gleicher Gattung zu thun war, nämlich die der Schablone. Das Horazische Wort: Naturam expellas furca, tamen usque recurret werden daher wohl auch die Belgier an sich erfahren müssen, d. h. der Naturalismus wird kommen über Nacht und sich das mit Gewalt nehmen, was man der Natur gutwillig zuzugestehen versäumte.

L.

Kunstliteratur.

Adam Kraft und seine Schule. Auf Holz gezeichnet und mit Text versehen von Fr. Wanderer. Nürnberg, J. L. Schrag's Kunstverlag. 1869. Fol.

Die deutsche Plastik hat schon seit dem Beginn der romanischen Epoche in der gesammten künstlerischen Thätigkeit eine hervorragende Stellung zu behaupten gewußt. Als in Frankreich und selbst in Italien das bildnerische Vermögen noch tief darnieder lag, entstanden in Deutschland Werke, wie die Bronzesäule und das Portal Bischof Bernward's zu Hildesheim, wie der eherne Löwe Heinrich's des Löwen zu Braunschweig, führte man in Stein und Stuck Werke aus, wie die Hochreliefs der Chorbalustraden von Sankt Michael zu Hildesheim, der Kirchen zu Gröningen und Hamersleben, versuchte man sich selbst gelegentlich in einer großen Felsskulptur, wie an den Externsteinen bei Detmold. Als dann in Frankreich mit der höheren Entfaltung des romanischen Styles jene umfangreichen Façaden- und Portalskulpturen von Arles, Conques, Bourges, Le Mans entstanden, in welchen die strengste architektonische Gebundenheit den letzten Rest selbständiger Regung aufgezehrt hat, wußte sich die deutsche Skulptur bei aller Hingabe an die architektonischen Gesetze doch einen Hauch eigenen Lebens und selbständiger Bewegung zu erhalten und trat mit meisterhaften Schöpfungen, wie die Kanzel und der Altar von Wechselburg, die goldene Pforte zu Freiberg, die Portale und Chorschranken des Domes zu Bamberg in die große Entwicklung des XIII. Jahrhunderts ein.

Im Verlauf der gothischen Epoche überflügelt freilich im Geleit einer mächtig aufstrebenden Architektur die nordfranzösische Plastik eine Zeit lang alle übrigen Bildnerschulen des Abendlandes



Aus Wanderer's „Adam Kraft und seine Schule“.

Verlag von E. A. Seemann

und bringt jene gewaltigen Cyklen der Kathedralen von Paris, Rheims, Chartres, Amiens hervor, die durch ihren Gedankenreichthum und Tiefsinn uns wie eine in Stein übersetzte Divina commedia erscheinen. Aehnliches, aber immerhin von minderer Bedeutung haben wir in Deutschland nur etwa an den Münstern von Straßburg und Freiburg, sowie in Nürnberg an der Façade von St. Lorenz und der Vorhalle der Frauenkirche aufzuweisen. Mit besonderer Vorliebe aber ergeht sich unsere Plastik in der Hervorbringung von einzelnen Werken, die in größerer Selbständigkeit, oder doch in loserer Verbindung mit der Architektur dem Künstler mehr freie Hand lassen, in seinem Werke den Ausdruck subjektiver Empfindung, die Stimmung eines tieferen Gemüthslebens niederzulegen. Es ist ein Zug derselben wärmeren Beseelung, der uns aus den Schriften der deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts entgegenkommt.

Die mannigfaltigste Entwicklung bricht für die deutsche Plastik mit dem 15. Jahrhundert an, dessen realistische Tendenz sowohl in lebhafter Wiedergabe der Natur als auch in dramatischer Steigerung des Ausdrucks sich mit jugendlicher Energie, manchmal nicht ohne Gewaltsamkeit Luft macht. Während in Flandern, wo diese neue Richtung durch die Brüder van Eyck zuerst zum Siege gelangte, hauptsächlich die Malerei sich derselben bemächtigt und in glänzender Entfaltung der Schwesterkunst voraneilt, bleiben die Leistungen der gleichzeitigen deutschen Malerschulen auffallend zurück, und schon jetzt wird die technische Ausbildung gehemmt durch den Drang nach der Schilderung einer reichen Ideenwelt, welche die Künstler erfüllt. Weit günstiger ist das Schicksal der Skulptur. Sie löst sich noch mehr als früher, begünstigt durch den Naturalismus der Zeit, von der Architektur ab und weiß selbst die sonst der Malerei zufallenden Aufgaben an sich zu reißen. Hatte die gothische Architektur die Malerei von den Wänden verdrängt, so trat nun die Skulptur in eine gefährliche Konkurrenz mit der Tafelmalerei, indem sie die Ausschmückung der Altäre fast ausschließlich in die Hände der Holzschnitzer brachte. Den malerischen Reiz nahm sie ohnehin der Schwesterkunst vorweg durch die reiche Ausstattung mit Gold und Farben, welchen sie ihren Werken gab, so daß diese prächtigen Altäre, die noch zu Hunderten vorhanden sind, mit dem Farbenzauber der Malerei die greifbare Gegenständlichkeit der Plastik verbinden. Wir sehen gegen den Ausgang dieser Epoche die Skulptur sogar in Gefahr, von dieser Fülle der mannigfaltigsten Mittel geradezu erstickt zu werden und in einer Art manieristischen Zopfthums unterzugehen, wenn nicht einige vorragende Meister das Schicksal der Plastik in ihre Hand genommen und durch eine Reihe mustergiltiger Werke gerettet hätten. Solche Meister tauchen an verschiedenen Orten auf, gleichzeitig von demselben mächtigen Kunstgefühl getrieben: in Ulm ist es Görg Syrlin, in Würzburg Tilmann Riemenschneider, an der entlegenen Nordgrenze Deutschlands, in Schleswig, Hans Brüggemann. Aber in keiner Stadt tritt uns dies neue Leben der Plastik so reich und vielfältig entgegen wie in Nürnberg, dessen Straßen, Häuser, Kirchen, Kapellen und Friedhöfe ein einziges großes Muséum von Skulpturwerken bilden. Wie hier an Portalen, Pfeilern, Fensternischen, Altären und Grabmälern Hunderte von plastischen Werken in Holz, Stein und Erz noch jetzt uns begrüßen, wie fast jedes Haus an seiner Ecke oder seinem Eingang ein Madonnenbild oder irgend eine andere Skulptur bietet, so mag in den Zeiten eines Phidias und Praxiteles das alte Athen, wenn auch mit ganz anderen Mitteln und in sehr verschiedenem Sinne, von plastischen Werken angefüllt gewesen sein. Selbstverständlich wird es Niemandem einfallen, nach Form und Inhalt die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts mit der griechischen zu vergleichen; nur die energische allgemeine Liebe zu den Schöpfungen der Skulptur, die damals vielleicht nirgends so wie in Nürnberg Blüthen getrieben hat, will ich durch diesen Hinweis charakterisiren. Die Hauptthätigkeit knüpft sich bekanntlich in der Holzschnitzerei an den Namen Veit Stoß, in der Erzplastik an Peter Vischer, in der Steinskulptur an Adam Krafft.

Ueber die Lebensverhältnisse, die Studienjahre und den Entwicklungsgang dieser alten Meister liegen nur dürftige Notizen vor; außer den wenigen Daten, welche neuere archivalische Forschung ermittelt hat, beruht unsere Kunde meist auf den bekannten Aufzeichnungen Neudörfer's. Aber Neudörfer war kein Vasari, und die deutschen Archive sind bei Weitem nicht so reich an künstlerischen Urkunden wie die Sammlungen Italiens. Noch weniger ist bis auf die heutige Zeit für eine würdige Veröffentlichung der Meisterwerke altdeutscher Bildnerei und Malerei geschehen. Was Ernst Förster in seinem umfangreichen Denkmälerwerke gegeben hat, ist wegen der flauen Art der Darstellung wenig ge-

eignet, eine Anschauung von dem Charakter der Arbeiten zu bieten. Von plastischen Werken haben wir bis jetzt an genügenden Publikationen außer der Arbeit Becker's über Riemenschneider, der musterhaften Publikation Egle's über die Ulmer Chorstühle von Görg Syrlin und dem photographischen Album über Brüggemann's Altar von Schleswig nichts Nennenswerthes aufzuweisen. Vor Allem fehlten uns bis jetzt würdige Herausgaben der Werke unserer beiden größten deutschen Plastiker: Peter Vischer's und Adam Krafft's. Für letzteren ist nun durch das kürzlich erschienene Werk Wanderer's dies Bedürfniß in eben so gediegener als glänzender Weise befriedigt. Schöner und vollkommener als es hier geschehen, treuer und schärfer in der Wiedergabe des Eigenthümlichen, lassen sich künstlerische Schöpfungen schwerlich veröffentlichen. Der Verfasser hat den Holzschnitt gewählt, der unter Daumerlang's und Trambauer's Händen das volksthümlich Kraftvolle der Werke des alten Meisters trefflich wiedergiebt und zugleich den feinsten Details seiner architektonischen Konceptionen eben so gerecht wird wie dem ergreifenden Seelenausdruck seiner plastischen Gestalten.

Der Text des Verfassers giebt in deutscher, französischer und englischer Sprache eine kritische Zusammenstellung der wenigen Nachrichten über Adam Krafft und eine verständnißvolle Würdigung seiner zahlreichen Werke. Der Verfasser hat sich tief genug in den Geist des alten Meisters eingelebt, um in der Feststellung der ihm zuzuschreibenden Werke sich mit Sicherheit zu bewegen, so daß jeder einsichtsvolle Kunstfreund ihm durchweg beistimmen wird. Mit Befriedigung sieht man z. B., daß er die drei Passionsscenen im Chorumgang von St. Sebald, als rohe und geringe Arbeiten, dem Meister abspricht.

Lebendiger als durch das Wort versteht aber der Herausgeber durch die mit dem feinsten Verständniß ausgeführten Illustrationen den Charakter der Krafft'schen Kunst zu veranschaulichen. Nicht weniger als sechzig Abbildungen, theils in den Text gedruckt, theils auf besonderen mitunter sehr großen Blättern beigegeben, bringen alle nachweisbaren Schöpfungen Krafft's in befriedigender Weise vor Augen und knüpfen daran eine Auswahl von Werken der Umgegend Nürnbergs, in denen man die Schule des Meisters zu erkennen hat. Dahin gehören die Sakramentshäuschen in Heilsbronn, Schwabach, Kalchreuth, Katzwang, Fürth und Ottensoß, sämmtlich geringere und verkleinerte Nachbilder des berühmten Tabernakels der Lorenzkirche. Mit dem letzteren beginnt in der ersten Lieferung die Uebersicht der Originalwerke Adam Krafft's. Die komplizirte architektonische Entwicklung desselben wird durch mehrere Grundrisse klar dargelegt, das plastische Leben der mannigfachen figürlichen Bildwerke genügend im Einzelnen vorgeführt, das wunderbar reiche Ganze aber in einem meisterhaften Holzschnitt von mehr als 2 Fuß Höhe veranschaulicht.

Besondere Sorgfalt ist sodann dem ersten Hauptwerke gewidmet, mit welchem der Meister in Nürnberg auftrat: den Passionen auf dem Wege zum Johanniskirchhofe. Sie sind nicht blos im Ganzen dargestellt, sondern auf zwei Blättern erhalten wir in großem Maßstab Einzelheiten daraus, welche von der ergreifenden Tiefe des Ausdrucks genügende Anschauung gewähren. Nicht minder vorzüglich sind die übrigen Hauptarbeiten Krafft's dargestellt; wir nennen besonders die Passionsscenen des Schreyer'schen Grabmals, die feierlich großartigen Gestalten des Landauer'schen Grabmals, wo die heilige Jungfrau knieend zwischen Christus und Gottvater gekrönt wird. Daran reihen sich mehrere kleinere Werke, das lebensfrische Relief der Frohnwaage, mehrere Madonnen und Anderes, endlich noch die große Grablegung aus der Kapelle des Johanniskirchhofs, ein Werk, an welchem die Mitwirkung der Gesellen unverkennbar hervortritt.

Wir scheiden damit von einer Publikation, die eben so glänzendes Zeugniß ablegt von der Hingebung ihres Verfassers, wie von der Opferwilligkeit des Verlegers, und die eben so sehr den Fachmann und den Künstler befriedigen wird, wie sie geeignet ist, Verständniß und Liebe für die Werke unserer alten Kunst in Jedem zu wecken, der empfänglich ist für die seelenvolle Schönheit und die charaktervolle Kraft unserer echt nationalen Meister.

W. Lübke.

Adrian van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. Von Dr. Theodor Gaedertz Lübeck. 1869.

Wiederum ist die Geschichte der holländischen Malerei durch die Monographie eines ihrer Meister bereichert: A. van Ostade reiht sich jetzt an Rembrandt, an Steen, an Potter. Dieses Mal ist der Verfasser ein Deutscher; ist es ihm gelungen, es den Arbeiten der holländischen Kunstschriftsteller gleichzuthun? Bringt uns die Schrift neue Aufschlüsse über die künstlerische Thätigkeit des Ostade? oder giebt sie Aufklärungen über die Lebensgeschichte des Künstlers? Wir bedauern, daß wir diese Fragen nicht bejahen können.

Der Verfasser giebt uns in seiner mehr als 200 Seiten umfassenden Schrift, nach einem kurzen Blick auf die Entwickelung des niederländischen Genre im Allgemeinen, zunächst eine Schilderung von Ostade's äußerem Leben, sodann eine Kritik seines künstlerischen Wesens und Wirkens, womit zugleich eine Besprechung und Aufzählung der Werke des Meisters verbunden ist. Wir wollen zunächst auf diesen zweiten Theil kurz eingehen, der uns als der bessere erscheint.

Die Ansichten, welche der Verfasser über das künstlerische Wesen O.s' (und der sich ihm anschließenden Meister) entwickelt, stimmen im Wesentlichen mit den Urtheilen der bekannten Handbücher überein, zumal mit Waagen's Ansichten. Von Waagen hat der Verfasser auch die etwas schablonenmäßige Eintheilung der künstlerischen Thätigkeit des Meisters entlehnt, nämlich in die Zeit des „lichten Goldtones", des „tiefen Goldtones" und des „kalten röthlichen Tons". Jene „früheste Zeit" des Meisters beginnt der Verfasser mit dem Jahre 1640, — ein Beweis, daß ihm die vorangegangene bedeutungsvolle Entwickelungsperiode Ostade's gänzlich unbekannt ist, die Zeit nämlich, in welcher der Meister Anfangs in der Schule des Franz Hals und dann unter dem Einflusse dieses großen Meisters arbeitete. Allerdings sind die Gemälde dieser Zeit, welche durch ihren kühlen, fast stahlblauen Gesammtton und ihre leichte geistreiche Behandlung den Einfluß des F. Hals sehr deutlich kund geben, nicht gerade häufig und noch seltener datirt; doch habe ich Daten von dem Jahre 1632 bis 1639 auf Bildern dieser Zeit gefunden. Mit dem Jahre 1640 beginnt dann der Einfluß Rembrandt's — wie auf die gesammte Schule von Haarlem, selbst auf ihren Altmeister Hals — so auch auf A. Ostade sich sehr lebhaft geltend zu machen und seine Eigenthümlichkeit zur vollen Reife und Selbständigkeit auszubilden.

Den Katalog von Ostade's Gemälden hat der Verfasser auf Grund des vortrefflichen Buches von J. Smith (a catalogue raisonné) angefertigt und durch Waagen revidiren lassen. Beide Namen bürgen für eine gewisse Vollständigkeit dieses Kataloges. Doch fehlen darin merkwürdiger Weise eine Reihe von Bildern, welche Waagen bekannt waren, und die er zum Theil selbst beschrieben hat: so eine Anzahl von Gemälden Ostade's in den Privatgalerien von Petersburg. — einige vortreffliche Werke in den Galerien von Antwerpen, Brüssel und in den Privatgalerien von Holland und Belgien. Auch in Deutschland sind mehrere öffentliche Galerien unberücksichtigt gelassen, die einzelne gute Bilder des Meisters aufzuweisen haben: so Darmstadt mit drei, Mannheim mit zwei, Karlsruhe mit (angeblich) sechs, Stuttgart und Dessau mit je einem Bilde. Es würde nicht schwer sein, auf diese Weise den Katalog des Verfassers um 50 oder mehr Bilder zu vermehren; und eine noch größere Zahl würde sich ohne Zweifel von solchen Gemälden ergeben, welche wir in den alten Auktionskatalogen (besonders dem von G. Hoet) finden, und von deren Verbleib nichts bekannt ist.

Auf die Uebersicht über die Werke des Meisters hat der Verfasser wohl etwas gar viel Raum verwendet. Nach einer ausführlichen Besprechung einer großen Zahl von Bildern folgt eine chronologische Zusammenstellung der datirten, dann ein Verzeichniß der in öffentlichen Galerien vorhan-

denen, schließlich noch ein allgemeines Verzeichniß der Gemälde. Zu den letzteren wäre gewiß weit zweckmäßiger ein topographischer Eintheilungsgrund genommen als die oberflächliche Unterscheidung nach „Interieurs, Exterieurs und Einzelfiguren“. Wie weit Hr. Gaedertz die Gemälde Ostade's nach eigener Anschauung beurtheilt, ist leider durchaus nicht zu ersehen. Oder sollte der Verfasser auf eine selbständige Kritik von vorn herein verzichtet haben? Wenigstens citirt er in Bezug auf zwei ihm ohne Zweifel doch bekannte Bilder der Dresdener Galerie, welche dem Meister früher zugeschrieben, jetzt aber selbst durch den Dresdener Katalog abgesprochen sind, nur dieses Urtheil des Kataloges.

Am meisten begierig war ich in Bezug auf den ersten Theil der Schrift, auf die Biographie Ostade's. Durch die Vorrede erfahren wir, daß der Verfasser ein Lübecker ist, und daß er bei der Abfassung seiner Schrift wesentlich mit ein patriotisches Ziel im Auge gehabt hat. Also Ostade doch ein Lübecker trotz der entgegenstehenden Entdeckungen des Dr. van der Willigen! Ich durcheilte die Zeilen, um die Begründung dieser Ansicht, um unwiderlegliche Dokumente für dieselbe kennen zu lernen. Aber was wir über des Meisters Biographie erfahren, ist nicht mehr und nicht weniger, als was in jeder älteren Kunstgeschichte zu finden ist, — jene Fabeln von Houbraken und Genossen über Ostade's Geburt in Lübeck, über seine Auswanderung nach Haarlem (um 1640), über sein Verhältniß zu F. Hals und A. Brouwer, seine Flucht nach Amsterdam und seinen Tod in dieser Stadt. Und von Belegen ist dabei ebenso wenig die Rede wie von Widerlegung jener durch Dr. van der Willigen in seinem außerordentlich gründlichen Buche „über Haarlem'sche Maler“ (1866) veröffentlichten Urkunden über unsern Meister. Der Verfasser kennt dieselben ohne Zweifel gar nicht; sonst hätte er, — wenn er sich auch nicht zu der Ansicht van der Willigen's hätte bekehren wollen, — doch ein Beispiel an dem rastlosen Eifer genommen, mit welchem jener holländische Forscher die Urkundenbücher seiner Vaterstadt im Interesse der Künstlerbiographie durcharbeitet, und er würde ein Gleiches für seinen angeblichen Landsmann A. Ostade versucht haben.

Ich will hier schließlich in einem kurzen Auszuge die Endeckungen des Dr. van der Willigen über die Ostade wiedergeben, da dieselben — so viel ich weiß — in Deutschland noch nicht besonders bekannt gemacht sind.

Van der Willigen weist den Adrian Ostade als einen Holländer nach; er nennt ihn aus Haarlem gebürtig. Und zwar stützt er diese Ansicht darauf, daß Ostade bei Gelegenheit seiner ersten Heirath mit Machtelgen Pietersen am 26. Juli 1638 in dem Trauregister zu Haarlem als „jongman van Haarlem“ aufgeführt ist, eine Bezeichnung, welche in den öffentlichen Urkunden — wie uns der Verfasser an den verschiedensten Stellen seines Buches nachweist — stets den Geburtsort des Betreffenden anzeigt. Eine Urkunde über die Geburt oder die Taufe hat sich leider nicht gefunden, — ein Umstand, der sich wahrscheinlich daraus erklärt, daß Ostade, wie nachweislich in dieser Zeit mehrere gleichnamige Bürger Haarlems, zu der Sekte der Anabaptisten gehörte. Es ist daher auch das Jahr 1610 als das Geburtsjahr unseres Meisters noch nicht zweifellos festgestellt. Doch scheint mir diese Bestimmung um so wahrscheinlicher, als ein Selbstportrait des Meisters (Zeichnung), welches ich in der Sammlung des Hrn. v. d. Willigen sah, in alter Schrift die Umschrift trägt: Effigies Adriani a Ostade Haarl. Bat^{vi} pictoris celeberrimi a se ipso ad vivum depicta, nati an. D^{mi} 1610 et denati a. D^{mi}. 1685; die Bestimmung seines Todesjahres ist durchaus richtig. Im J. 1636 finden wir A. Ostade bereits in der Bürgermiliz der Stadt Haarlem. Seine erste Ehe währte nicht lange, da wir am 27. Sept. 1642 das Begräbniß seiner Gattin verzeichnet finden; wer seine zweite Gemahlin war, wissen wir nicht. Willigen theilt nur die Urkunde über ihre Beerdigung am 24. Nov. 1666 mit. Zwischen den Jahren 1647 bis 1662 finden wir den Meister zu verschiedenen Malen im Vorstande der Malerinnung; während des ganzen Jahres 1662 war er Dekan der Gilde, woraus sich die Erzählung Houbraken's von der Flucht des Meisters nach Amsterdam aus Furcht vor den französischen Truppen — man lebte obenein 1662 im vollen Frieden mit Frankreich — als vollständig irrig ergiebt. Adrian starb am 27. April 1685 zu Haarlem, nicht in Amsterdam, wie die Urkunde des Todtenbuches über seine Beerdigung am 2. Mai 1685 ergiebt. Die äußeren Verhältnisse des Meisters scheinen äußerst günstige gewesen zu sein.

W. Bode.

Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben von **Wolfgang Helbig**. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von **Otto Donner**. Mit drei eingefügten Tafeln und einem Atlas von 23 Tafeln. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1868 (XVIII) CXXVIII. 500 S.

Je mehr von Jahr zu Jahr die Zahl der alten Denkmäler anwächst, um so dringender wird das Bedürfniß einer möglichst vollständigen Zusammenstellung und Durcharbeitung des bereits Gekannten, um so das Neue leichter einordnen, an unsere Kenntniß anreihen und für weitere Forschungen verwerthen zu können. Der mühevollen Aufgabe, diesem Bedürfnisse für die durch die Eruption des Vesuv von 79 uns erhaltenen Wandgemälde abzuhelfen, hat sich Dr. Helbig unterzogen und damit einen gerechten Anspruch auf den Dank der Mitforscher und überhaupt aller derjenigen erworben, welche an diesen anziehenden Ueberbleibseln einer vergangenen Kultur ein mehr als flüchtiges Interesse nehmen. Je inniger ein Werk der Kunst mit dem Leben verknüpft ist, um so größere Schwierigkeiten macht es dem Verständnisse einer fremden Nachwelt. Das gilt in besonderem Grade für die alten Wandgemälde, deren rechte Würdigung und rechtes Verständniß nur das Resultat eines auf das ganze Gebiet gerichteten vergleichenden Studiums sein kann. Diesem bietet das Helbig'sche Buch ein grundlegendes Hilfsmittel. Hier zum ersten Male ist in ausführlichen Beschreibungen vollständig verzeichnet, was an Wandgemälden in Pompeji, Herculaneum und Stabiä zu Tage gekommen ist. Die leider nicht kleine Zahl der untergegangenen Bilder ist nach den davon erhaltenen Nachbildungen und Beschreibungen aufgeführt und dabei zum ersten Male ein Schatz an Kopieen und Bausen ausgenutzt, der sich im Neapeler Museum befindet und auch für erhaltene, aber später verletzte Bilder werthvoll ist. Den Beschreibungen sind die dem Verfasser zugänglichen Notizen über den Ort der Auffindung und der gegenwärtigen Aufbewahrung, sowie ein Verzeichniß der hauptsächlichsten Publikationen und Besprechungen beigefügt; die Deutung des Bildes ist, wo sie sicher schien, meist in der Beschreibung gegeben, wo sie zweifelhaft bleibt, von ihr getrennt, hie und da mit kurzer Begründung und einem Hinweis auf fremde Ansichten.

Für das Studium dieser Malereien wird durch das Helbig'sche Verzeichniß nicht nur eine große Erleichterung gewonnen; es wird damit eine nicht kleine Zahl von Bildern zum ersten Male bekannt, und wer den raschen Untergang hat beobachten können, dem Vieles von dem, was in Pompeji an Ort und Stelle zurückbleibt, entgegengeht, weiß es doppelt zu schätzen, wenn nun wenigstens eine Kunde davon der Wissenschaft erhalten bleibt. Eine Auswahl solcher noch nicht bekannt gemachter Bilder ist auf den Tafeln des beigegebenen Atlas zusammengestellt. Die einfachen, großentheils mit ängstlicher Treue dem Original nachgebildeten Umrißzeichnungen werden den gewöhnlichen Publikationen pompejanischer Bilder gegenüber Manchem ein Gefühl von Enttäuschung geben. Indeß verzichtet man in wissenschaftlichen Publikationen mit Recht darauf, durch starkes Uebersetzen und freie Wiedergabe den Eindruck der anmuthigen Leichtigkeit der Originale wiederzugeben, wie das z. B. Piroli oft vortrefflich gelungen ist: die schlichteste Treue, wofern sie nur nicht in Empfindungslosigkeit ausartet, ist und bleibt hier das Einzige, was zu zuverlässigen Resultaten führt.

Es kann bei einem Buche wie das vorliegende, welches nicht weniger als 1966 Nummern umfaßt, nicht fehlen, daß dem Leser manches Bedenken und mancher Wunsch zurückbleibt. Ein völlig kompetentes Urtheil würde nur demjenigen möglich sein, dem es vergönnt wäre, an der Hand des Buches das Erdgeschoß des Neapeler Museums und die Häuser Pompeji's zu durchwandern; er würde zugleich an dem Buch einen Führer haben, wie man ihn früher oft genug bei dem Studium

der Bilder vergeblich herbeigewünscht hat, und manche Beobachtungen und Untersuchungen mühelos anstellen können, die ohne eine solche Grundlage kaum ausführbar waren. Ich beschränke mich deshalb auf einige allgemeinere Bemerkungen.

Der Verfasser hat seiner Aufzählung eine gegenständliche Anordnung gegeben, gegen die, als aus dem Wesen der dargestellten Stoffe geschöpft, nichts Wesentliches einzuwenden sein dürfte. Dem Interesse, welches sich an die ursprüngliche Stelle der Bilder knüpft, hat er durch einen topographischen Index zu genügen gesucht. Ohne Zweifel ist die Wahl dieser Anordnung aus einer sorgfältigen Erwägung der Sache hervorgegangen, vermuthlich vor Allem veranlaßt durch den Umstand, daß für einen großen Theil der gegenwärtig im Neapeler Museum befindlichen Bilder die Bestimmung des ursprünglichen Standorts entweder überhaupt nicht oder doch nur annähernd gelingt. Sehr stark dagegen jedoch fällt der Gewinn in's Gewicht, den es haben würde, erstlich die in den einzelnen Städten gefundenen Bilder getrennt zu übersehen (— in dieser Beziehung sind wir nur für eine kleine Zahl ohne sichere Nachricht —), und sodann Alles, was zur Dekoration eines und desselben Raumes gehört, vereinigt zu finden. Eine Menge von kleineren Dekorationsmalereien: Einzelfiguren, Thiere, auch Fruchtstücke und dergl., die an und für sich bedeutungslos sind, und unter denen in Folge dessen der Verf. mit Recht eine strenge Auswahl getroffen hat, würden bei einer solchen Anordnung zu ihrem Rechte kommen und da vielleicht Manches durch den Zusammenhang seine Erklärung finden, was allein unerklärlich oder nichtssagend scheint. Allerdings mag unter den größeren Bildern, die auf die verschiedenen Wände desselben Zimmers vertheilt sind, oft jeder gegenständliche Zusammenhang fehlen. Indessen auch vom Gegentheil finden sich sichere Beispiele: einen interessanten Beleg für die Bedeutung lokaler Zusammengehörigkeit haben noch jüngst die von Heydemann, Bull. 1868 S. 19 f. beschriebenen, Arch. Z. 1868 Tfl. 4 publicirten Bilder gegeben. Leicht möglich, daß auch sonst für die Erklärung der Bilder die Gesellschaft, in der sie erscheinen, wichtig werden kann. Sollte es Zufall oder nur eine Folge des beschränkten Repertoirs einzelner pompejanischer Dekorationsmaler sein, wenn die beiden Pendants aus Casa del Citarista 1378b. 1388 in Casa di Sirico 1378. 1388b als Gegenstücke wiederkehren? oder wenn drei Bilder in einem Hause des Vico del balcone pensile (253. 823. 1231), von denen das erste noch nicht sicher gedeutet ist (nach Dilthey Orion und Diana), im Hause des tragischen Dichters gleichfalls in Einem Zimmer vereinigt wiederkehren (254. 821. 1218), wo nur an Stelle der verlassenen, einsamen Ariadne (1231) eine Darstellung des Momentes getreten ist, wo Theseus sie verläßt? Wobei freilich nicht verschwiegen werden darf, daß wenigstens in diesem zweiten Falle beide Bilderreihen sicher von der Hand desselben Künstlers herrühren.

Derartige Gesichtspunkte empfehlen, wie mir scheint, dringend die topographische Anordnung, wenigstens für die jüngeren Funde. Hoffentlich gefällt es dem Verfasser, von Zeit zu Zeit durch Nachträge seine Arbeit auf gleicher Höhe mit den Fortschritten der Ausgrabungen zu halten. Für diese würde es dann ohnehin aus praktischen Rücksichten geboten sein, den topographischen Faden festzuhalten. Vielleicht könnte einem solchen Nachtrage auch eine Tabelle der Nummern beigegeben werden, welche die Bilder im Museum tragen, und die beim Abschluß des Buches noch unvollständig waren.

Nicht beistimmen kann ich dem Verfasser in Bezug auf das Princip, welches er in der Angabe der Abbildungen befolgt. Die Hauptwerke, in denen die Bilder publicirt sind, werden nur ganz ausnahmsweise im Besitz des Privatmannes sein: um so wünschenswerther war es, daß die Abbildungen aus Büchern wie Overbeck's Pompeji, oder aus dem Sammelwerk von Roux nicht übergangen wurden. Es sind Abbildungen zweiter Hand, aber sie reichen doch für viele Dinge aus. Auch den Ausschluß der Mosaiken werden viele bedauern; sie gehören allerdings nicht zu den Wandgemälden, indeß konnten sie ebensowohl Aufnahme finden wie die Zeichnungen auf weißen Marmorplatten, und sind jedesfalls unentbehrlich, um das Bild der campanischen Malerei vollständig zu machen. Für die ältesten Ausgrabungen sind die wichtigen Berichte in Gori's Symbolae litterariae leider unausgenutzt geblieben, welche auch die frühesten, freilich sehr kindlichen Abbildungen von Gemälden aus Herculaneum enthalten. Im Einzelnen sei nur noch bemerkt, daß die Bezeichnung „auf Tauris“ aus dem Sprachgebrauch der Alterthumswissenschaft besser verbannt bliebe,

obgleich diese Form hie und da auch in modernes Latein sich eingeschlichen hat; sie ist vermuthlich Aulis nachgebildet. Oder ist sie gar aus der Iphigonia in Tauris bei Plinius 35,136 entstanden?

Eine besondere Beachtung bei den Lesern dieser Blätter darf die dem Buch voranstehende Abhandlung von Donner beanspruchen. Sie ist die gründlichste und eben darum lehrreichste Arbeit über die Technik der pompejanischen Wandmalereien und wird für den ausübenden Künstler nicht weniger Neues enthalten als für den Archäologen. Nachdem bereits Mengs die Bilder als Malereien al fresco erkannt hatte — ein Verdienst, das Donner aus der Vergessenheit hervorzieht. — war die gleiche Ansicht von Wiegmann (Die Malerei der Alten, Hannover 1836) ausführlicher begründet worden, ohne daß sie zur allgemeinen Ueberzeugung geworden wäre. Donner hat sie nochmals unter sorgfältiger Erörterung aller dafür und dagegen erhobenen Gründe mit einem reichen und gewissenhaft geprüften Material gestützt und, soweit ich zu sehen vermag, über alle Zweifel erhoben. Es stellt sich durch seine Untersuchungen überzeugend heraus, daß bei weitem die Hauptmasse der Bilder auf nassen Kalk oder Stuck ohne Bindemittel gemalt sind, daß aber die eigenthümlichen Vorzüge des angewandten Materials und der sehr viel dickere und mit großer Sorgfalt bereitete Verputz, auf den man malte, eine Behandlung des Fresko gestatteten, welche von der bei uns gewöhnlichen beträchtlich abweicht. Vor Allem machten sie es möglich, viel länger als wir es gewöhnt sind, auf demselben Verputz malen und verhältnißmäßig große Bilder ohne Nath ausführen zu können. Andererseits hat Donner auch das Vorkommen von Freskonäthen nachgewiesen, nicht bloß in den Scheidungslinien je von Sockel, Wand und Fries und rings um eine große Zahl von Bildern, wo sie schon früher erkannt worden waren, sondern auch innerhalb einzelner größerer Bilder, und gerade dies ist eines seiner durchschlagendsten Argumente. Indeß gehören diese Fälle zu den seltenen Ausnahmen. Es ist kaum thunlich, die Beweisführung Donner's in der Kürze wiederzugeben. Es muß dem Leser überlassen bleiben, sich über sie im Einzelnen selbst zu unterrichten. Hoffentlich bleibt sie auch in den speciell sachverständigen Kreisen nicht unbeachtet; vielleicht daß ihre Resultate dort auch eine praktische Verwerthung finden.

Halle a. S. **Richard Schöne.**

Athenae Christianae. Scripsit Augustus Mommsen. Leipzig, Teubner, 1868.

Dieses Buch gehört nicht, wie vielleicht mancher aus dem Titel schließen möchte, dem Gebiete der christlichen Kunstgeschichte an, sondern beschäftigt sich durchaus mit der vergleichenden Topographie des antiken und des modernen Athens, einem Gegenstande der bei der Wichtigkeit der athenischen Topographie für die antike Kunstgeschichte eine kurze Erwähnung des Buches in dieser den Interessen der Kunst geweihten Zeitschrift rechtfertigt. Im ersten Kapitel spricht der Verfasser im Allgemeinen von der Bedeutung, welche die in Athen insbesondere bis zur Verwüstung der Stadt durch die Türken im Jahre 1821 sehr zahlreichen, heut zu Tage zu einem großen Theile zerstörten oder doch verlassenen christlichen Kirchen und Kapellen für die Topographie der alten Stadt haben, eine Bedeutung, die theils auf dem freilich von einigen neueren athenischen Topographen, wie von Pittakis und Rangabis, viel zu hoch angeschlagenen Zusammenhange zwischen dem antiken heidnischen und dem christlichen Kultus, theils darauf beruht, daß die gelehrten Reisenden, welche in früherer Zeit Athen besucht haben, die Stellen der von ihnen gesehenen baulichen Reste, Bildwerke und Inschriften in der Regel nach benachbarten Kirchen bezeichnet haben, so daß die Kenntniß der Plätze, welche diese (jetzt, wie schon bemerkt, zum Theil verschwundenen) Kirchen einnahmen, für die Fixirung der Fundstätten der betreffenden Denkmäler nothwendig ist. Im zweiten Kapitel handelt der Verfasser über

die Hülfsmittel, welche ihm für die Anfertigung des dem Buche beigegebenen Planes des modernen Athens, wie es bis zum Jahre 1821 war, zu Gebote gestanden haben. Die Grundlage dieses Planes bildet ein in Athen selbst, wahrscheinlich unter Pittakis' Leitung, um das Jahr 1835 von einem unbekannten Lithographen angefertigter Plan der Stadt Athen im Jahre 1820, auf welchem die Kirchen in größter Vollständigkeit, sowie eine Anzahl sonstiger Gebäude verzeichnet, aber nicht mit Namen, sondern nur mit beigefügten Zahlen bezeichnet sind: ein Verzeichniß der zu diesen Zahlen gehörigen Namen war nicht aufzutreiben; Mommsen war also genöthigt, mit großer Mühe die einzelnen Namen aus anderen Plänen, besonders dem großen von den Architekten Schaubert und Kleanthes entworfenen, der im Archiv des Ministeriums des Innern in Athen aufbewahrt wird, sowie aus seinen eigenen im Frühjahr 1866 in Athen gemachten Aufzeichnungen zusammenzusuchen. Den so zu Stande gebrachten Plan, auf dem auch die jetzigen officiellen Straßennamen eingetragen sind, hat er dann an den Lithographen G. Kohlmann in Athen zur Berichtigung und Ergänzung übersandt, sodaß derselbe die möglichen Garantien der Genauigkeit und Vollständigkeit darbietet. Zu diesem Plane bilden die Kap. 3 bis 19 eine Art fortlaufenden Kommentars, indem darin sämmtliche darauf verzeichnete Gebäude in der Reihenfolge der Nummern des Planes nach den verschiedenen Stadttheilen, unter fortwährender Rücksichtnahme auf die dabei gefundenen antiken Reste und die Ansetzungen der neueren Topographen, besprochen werden. Kap. 20 giebt als eine Art Anhang ein nach der alphabetischen Reihenfolge der Namen der Heiligen geordnetes Verzeichniß der Festtage (*πανηγύρεις, πανηγύρια*) der Heiligen, welchen Kirchen oder Kapellen in Athen geweiht sind. Sorgfältige Indices und ein zur Orientirung nützlicher Plan der Stadt Athen in ihrer gegenwärtigen Gestalt erleichtern den Gebrauch des auch vom Verleger schön ausgestatteten Buches, das wir allen Forschern auf dem Gebiete der historischen Topographie Athens als ein wichtiges Hülfsmittel empfehlen.

Bu.



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Albert Bierstadt.

Mit Porträt.

Wenn man die Liste der hervorragenden „amerikanischen" Künstler aufmerksam durchgeht, so wird man sehr bald gewahr werden, daß ein großer Theil von ihnen eigentlich nicht zu den Amerikanern gerechnet werden kann. Und doch hat man sich in Amerika so daran gewöhnt, alles, was dort malt, meißelt oder baut, als „amerikanisch" anzusehen, daß man an die Herkunft dieser Künstler gar nicht mehr erinnert sein will. So schreibt z. B. das in Chicago erscheinende „Art Journal": „Unter den Ausstellern auf der sechsundvierzigsten Ausstellung der königlichen Akademie zu Berlin befindet sich Albert Bierstadt, den man als einen deutschen Künstler reklamirt. Das berührt uns ganz eigenthümlich, doch ist sein Ruhm so groß, daß wir es schon erschwingen können, uns mit Preußen darin zu theilen. Wir freuen uns, daß man guten Geschmack genug besitzt, um ihn zu schätzen u. s. w."

So befanden sich denn auch unter den vierzig ausstellenden Malern auf der letzten Pariser Weltausstellung nicht weniger als acht, von denen wir sicher wissen, daß ihre Wiege, und in den meisten Fällen auch ihre Studirzimmer, nicht in der neuen Welt zu suchen ist, und unter diesen acht befanden sich wiederum wahrlich nicht die schlechtesten. Sagt doch der Ver.-Staaten-Kommissionär Franck Leslie in seinem officiellen Bericht über die Ausstellung, indem er über Bierstadt's dort befindliches Bild spricht: „Wäre die Zuerkennung der einzigen Auszeichnung, welche die Ver.-Staaten erhielten, von der Abstimmung der Masse der Kunstliebhaber und Kunstwürdiger (appreciators), welche unsere Galerie besuchten, abhängig gewesen, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese zweifelhafte Ehre dem „Felsengebirge" zugefallen sein würde". In wie fern die wirklich amerikanische Abstammung des Malers Church, dem, wie bekannt, die zweite Medaille zuertheilt wurde, diese Auszeichnung bedingt haben mag, das möge dahingestellt bleiben.*) Die acht erwähnten Maler sind, nebst Bierstadt, folgende: G. H. Boughton, ein sehr guter Figurenmaler, aus Norfolk in England gebürtig und seit langen Jahren schon wieder in Europa ansässig; Fagnani, ein italienischer Porträtmaler von viel Prätension, aber wenig Werth, wenigstens nach dem zu urtheilen, was uns bis jetzt von ihm zu Gesicht gekommen ist; Regis Gignoux, ein französischer Landschafter, welcher kaum der englischen Sprache mächtig ist und vor kurzem wieder nach Frankreich übersiedelte; James M. Hart geboren in Kilmarnock, Schottland, ein vortefflicher Landschafter mit viel Poesie; Emanuel Leutze, dessen wir nicht weiter zu erwähnen brauchen;**) E. H. May, in England geboren und seit langer Zeit in Europa sich aufhaltend, ein Figurenmaler, der auch in Frankreich Anerkennung gefunden hat, und Paul Weber, ein deutscher Künstler, dessen ansprechende Landschaften ein so durchaus deutsches Gepräge tragen, daß sie Niemand für Erzeugnisse des amerikanischen Bodens halten würde. Auch unter den ausstellenden Bildhauern findet sich ein fremdländischer Name, L. W. Volk, aus Chicago.

Diesen Namen läßt sich noch eine lange Reihe anderer anschließen. Wir nennen: Wm. Hart, Landschafter, Bruder des oben erwähnten James M. Hart; Thomas Hill, aus England gebürtig, der sich hauptsächlich durch seine californischen Landschaften hervorthut; M. F. H. de Haas, einen vortrefflichen Marinemaler, aus Rotterdam gebürtig und noch im Jahre 1857 Offizier in der holländischen Marine; John G. Brown, den bekannten und beliebten Kindermaler, Engländer von Geburt; A. F. Tait, Thiermaler, besonders gewandt in der Darstellung des jungen Federviehs, Engländer oder Irländer; Constant Mayer, der Genrebilder im großem Maßstabe malt, Elsässer; Victor Nehlig, ebenfalls Elsässer und mit Leib und Seele Franzose, ausgezeichneter Historienmaler, welchen Herr Tuckerman, in seinem „Buch der Künstler", sogar als „eingeborenen" Künstler beansprucht; Krusemann van Elten, holländischer Landschafter u. s. w.

Unter diesen amerikanischen Künstlern fremdländischer Abstammung nun ist Albert Bierstadt sicherlich einer der hervorragendsten.

---

*) Die oben gemachte Bemerkung darf nicht etwa so aufgefaßt werden, als solle sie eine Mißbilligung des Ausspruchs der Jury enthalten oder den Werth des Malers des „Niagara" herabsetzen. Ueberhaupt soll auch der ganze Nachweis der ausländischen Abstammung so vieler „amerikanischer" Künstler keineswegs auf eine Herabsetzung der amerikanischen Kunst hinauslaufen. Dieser Nachweis soll nur dazu dienen, den kosmopolitischen Charakter aller amerikanischen Verhältnisse auch auf dem Gebiete der Kunst hervorzuheben. Wenn dies geeignet ist, denjenigen Amerikanern, welche in bornirtem Nativismus alles Fremdländische, dem sie doch so viel zu danken haben, vertilgen und ausmerzen möchten, ihren Hochmuth ein wenig zu knicken, so ist das ein Nutzen, der nur so nebenbei mit abfällt.

**) Eine Biographie dieses Meisters aus kompetenter Feder bringen wir demnächst. A. d. Red.

Albert Bierstadt ward im Jahre 1830 in Solingen, bei Elberfeld, geboren.*) Zwei Jahre nach seiner Geburt siedelte sein Vater, der dem Militärstande angehörte, sammt seiner Familie nach Amerika über und ließ sich in Neu-Bedford, im Staate Massachusetts, nieder. Hier erhielt Albert seine Schulerziehung und zeigte schon frühzeitig eine große Vorliebe für künstlerische Beschäftigung. Bemerkenswerth ist es, daß er schon in seinen Knabenjahren sich mit jenen Gebirgen beschäftigte, deren Darstellung ihm einst seinen Ruf als Künstler sichern sollte. Er schrieb nämlich, als er vielleicht zwölf Jahre alt war, einen Aufsatz, betitelt: „Ein Ausflug in die Felsengebirge", welcher sich noch jetzt im Besitze der Schwester des Künstlers befindet. Der Aufsatz ist mit, wenn auch knabenhafter, so doch sehr hübscher, übrigens ächt amerikanischer Hand geschrieben. Der zukünftige Landschafter läßt sich daraus jedoch noch nicht erkennen. Von Naturbeschreibung ist darin keine Spur zu finden. Den Hauptpunkt bildet ein Jagdabenteuer mit einem Bären, die Sorge für die Leibesnahrung steht in nächster Linie. Wie sich das fast von selbst versteht, widersetzten sich Albert's Angehörige seinem Wunsche, Künstler zu werden, auf alle mögliche Weise. Man glaubte nicht die gehörigen Anzeichen von Talent bei ihm zu entdecken; die Künstlerlaufbahn war eine gar zu prekäre; zudem hatte die Mutter, eine Cousine Hasenclever's, gegen das leichtsinnige Künstlerleben eine besondere Abneigung gefaßt, und so mußte sich denn der junge Mann wohl oder übel zu einer „praktischeren" Laufbahn verstehen. Aber der geborene Künstler schlug durch. Sich auf sich selbst verlassend, begann er Unterricht im Kreidezeichnen zu ertheilen — eine Manier, in welcher er sich schon früher geübt und hervorgethan hatte, — und er erwarb sich dadurch die Mittel, um im Jahre 1851 anfangen zu können, in Oel zu malen, und um endlich zwei Jahre später, also in seinem dreiundzwanzigsten Jahre, seinen langgehegten Lieblingsplan ausführen und nach Düsseldorf gehen zu können. Hier erwartete ihn jedoch zuerst eine Enttäuschung. Sein Verwandter, Hasenclever, auf dessen Unterstützung durch Rath und That er gehofft hatte, war unterdessen gestorben, und da seine Kenntnisse im Zeichnen noch zu mangelhaft waren, so konnte er nicht zur Akademie zugelassen werden. Unter der Leitung Lessing's, Andreas Achenbach's und Leutze's, machte er jedoch bald rasche Fortschritte, und als er, kurz vor seiner Rückkehr nach Amerika, einige Bilder voraussandte, wollten dortige Künstler nicht glauben, daß er sie mit eigener Hand vollendet habe, indem es unmöglich sei, es binnen kurzer Zeit zu solcher Meisterschaft zu bringen. Die vier Jahre (1853—1857), welche Bierstadt damals in Europa verlebte, wußte er bestens zu verwenden. Eine Fußreise durch Westfalen, eine Tour in den Apenninen, ein Winter in Rom, Reisen in Hessen-Kassel und in der Schweiz, füllten seine Skizzenmappe mit Vorwürfen für zukünftige Bilder, und eifriges Studium befähigte ihn zu deren Ausführung. Von einer seiner Touren durch Hessen-Kassel brachte er die Skizze mit heim zu dem Bilde „Sonnenschein und Schatten", welches ihn zuerst in weiteren Kreisen in Amerika bekannt machte und welches wir später wieder zu erwähnen Gelegenheit haben werden. Im Herbst 1857 zurückgekehrt, eröffnete er in Neu-Bedford ein Atelier und verbrachte den Winter mit Ausarbeitung seiner europäischen Skizzen.

Im April 1858 finden wir ihn jedoch schon wieder auf der Reise, um sich der Entdeckungsexpedition des Generals Lander nach dem Südpaß anzuschließen. Diese Reise brachte ihn weit weg von aller Civilisation, durch tausenderlei Gefahren und Entbehrungen, an die westlichen Abhänge der Felsengebirge. Dort verließ er die Expedition und wandte sich, in Gesellschaft von nur zwei Begleitern, dem Osten wieder zu. Sein Weg führte ihn durch eine dichte Wildniß und durch Gebirge, welche von wilden Stämmen bewohnt und selbst

*) Die meisten der hier mitgetheilten biographischen Notizen verdanke ich der Schwester des Künstlers, Frl. Elisa Bierstadt, in Niagara Falls, im Staate New-York.

für bewaffnete Corps nicht ohne Gefahr sind. Während eines großen Theiles ihrer Tour waren die Reisenden lediglich auf das von ihnen erbeutete Wild als Nahrung angewiesen und mußten mehrere Male tagelang ohne Wasser zubringen. „Lander's Pik" und „Laramie Pik" waren die künstlerische Ausbeute dieser Expedition.

Trotz den Gefahren und Strapazen, welche diese erste Felsengebirgsreise dem Künstler auferlegt hatte, unternahm er im Jahre 1863 eine zweite und noch größere Expedition. Dieses Mal ging es nach der Stadt der Heiligen am Salzsee, von da über das Humboldtgebirge nach Virginia City und über die Sierra Nevada nach San Francisco. Von hier aus wurde ein Abstecher nach dem berühmten Yo-Semite Thale gemacht, in welchem sich Bierstadt, nebst Reisegefährten, sieben Wochen lang aufhielt. Vom Yo-Semite zurückgekehrt, ging es nach Sakramento-City, von dort den Sakramento hinauf bis nach Tehama. Hier verließen Bierstadt und sein Reisegefährte das Dampfboot und bestiegen ihre Pferde, um einen Ritt nach dem Schochta Pik und von dort aus hinüber nach Oregon zu machen. Im oregonischen Hinterwalde wurde sein Gefährte ernstlich krank, was einem dortigen Pionier der Civilisation die willkommene Gelegenheit darbot, an den Beiden sein Schäfchen zu scheeren. „Ich wurde gerettet", schreibt der erwähnte Reisegefährte, „durch die unermüdliche Pflege des besten Freundes, mit dem ich je gereist bin, durch nasse Umschläge, und „durch die Unmöglichkeit, in jener Gegend nach einem Doktor schicken zu können." Nun ging es weiter nach Portland, von dort den Willamette hinunter und den Columbia hinauf, über Fort Vancouver nach Dalles, wo Bierstadt Studien nach dem Mount Hood machte. Alsdann ging es wieder nach Portland und von da zurück nach San Francisco. Der Gewinn dieser Reise waren die Skizzen zu den bedeutendsten Bildern, welche der Künstler geschaffen hat.

Wer die Gefahren und Mühseligkeiten dieser Studienreisen richtig zu würdigen lernen will, der muß die Berichte lesen, welche einer von Bierstadt's Gesellschaftern darüber geliefert hat. Natürlich ist es hier unmöglich auf alle Einzelheiten einzugehen, aber die biographische Skizze unseres Künstlers würde gar zu unvollständig sein, wenn sie nicht wenigstens einigermaßen versuchte, die Bilder dieser Reisen dem Leser vor die Augen zu führen. Wie ganz anders nehmen sich diese Studienreisen aus, als diejenigen, welche unsere europäischen Landschaftsmaler in die bayerische Alp, in das Siebengebirge, die Schweiz oder nach Italien und selbst Griechenland machen. Das sind Stuhlschlittenparthien gegen Gletscherfahrten; Spazierritte gegen Cavalleriechargen! Doch lassen wir den Berichterstatter selbst reden.

Hier ist ein Bild, wie man Thierstudien in der Wildniß macht: „Während unsere „Thiere sich ausruhten, fegten wir den Horizont mit unseren Ferngläsern und sahen Büffel „nach jeder Richtung hin, mit Ausnahme des Nordostens, von woher wir gekommen waren. „Von dieser Seite her kam unser Wagen auf uns zu, dessen Zugvieh alle seine Kräfte „anstrengte, um uns wieder einzuholen. Als sie auf Rufweite an uns herangekommen „waren, erschien Munger, von der Ueberlandpost, unser kühnster Reiter und verwegenster „Jäger, auf der anderen Seite, fünfhundert Yards nach Südwesten zu, und winkte uns zu „sich . . . . . . Als wir ihn erreichten, fanden wir, daß er den größten alten Bullen gestellt „hatte, der uns noch vorgekommen war und der schon ein Dutzend Revolverkugeln im Leder „sitzen hatte. Außer dem Elephanten stirbt nichts schwerer als der Büffel . . . . . Munger „hatte ihn mit Fleiß nur gestellt, ohne ihn zu tödten, damit Bierstadt die seltenste aller „Künstlergelegenheiten genießen solle — den Anblick eines alten Bullen, der seinen letzten „Angriff vor dem Todesschusse macht. Während wir das Thier zurückhielten, näherte sich „unser Wagen. Unser Künstler stieg ab, holte seinen Farbenkasten, stellte seinen Feldstuhl

„auf und nahm seine Holzkohle zur Hand. Wir ritten auf den sterbenden Krieger zu und „erhoben ein Geschrei. Eine neue Gluth röthete seine düsteren Augen; er beugte sein mächtiges Haupt, bis sein Bart das verworrene Gras kehrte; er erhob seinen Schweif, dessen „Büschel gleich einer Fahne rückwärts im Winde wehte, und machte einen wüthenden Satz „vorwärts. Einen Augenblick lang war seine ganze wilde Majestät wieder königlich lebendig „in ihm. Wir wichen aus und er wandte sich nach uns. Wir ergriffen scheinbar die Flucht, „und wieder griff er an. Mit jeder veränderten Positur veränderte der Künstler seinen „Platz und ruhig bewegte sich die Holzkohle. Parrhasius unter den Büffeln! Aber er war „barmherziger als sein antikes Vorbild. Seine Studie war schnell gemacht und ihr besserer „Theil war eines jener Augenblicks-Negative, welche niemals dem Gehirne desjenigen „Menschen entschwinden werden, der den letzten Angriff eines Büffels gesehen hat. Die drei „Schützen zielten nach dem Herzen des alten Riesen. Mit mächtigem Schnaufen sank er „auf die Knie — starrte uns so herausfordernd an als je — erhob sich zweimal halb und „scharrte die Erde mit dem einen Huf — fiel wieder — und kugelte sich über, indem „ein allgemeiner Schauer durch seine Glieder rann — ein todter Büffel! Bierstadt „brachte den ganzen Rest des Morgens damit zu, unsern Büffel in sein Skizzenbuch zu „übertragen."

Und nun ein zweites Bild: „Von der Salzsee-Stadt bis nach Washoe und der Sierra „Nevada führt der Weg durch die grauenhafteste Wüste, die der Mensch sich nur denken „kann. Den Sand der Sahara vertritt hier ein sehr feines, alkalisches Pulver, weiß wie „getriebener Schnee, welches über eine Strecke von neunzig (englischen) Meilen eine ununterbrochene blendende Decke breitet, die selbst jene halsstarrigen Bedetten der Vegetation, die „wilden Salbeibüsche, nicht aufkommen läßt. Die Quellen liegen weit von einander entfernt und sind, mit einer einzigen Ausnahme, nur die Behälter einer Höllenbrühe aus „Salz, Potasche und Schwefel, die kein Mensch anrühren würde, außer in der äußersten „Noth. Einige Tage lang dieses Getränk von innen, und jede Pore des Körpers von „außen durch das windgetriebene Alkali gefüllt, reichen oft genug hin, um den elenden „Reisenden mit einem der Rose ähnlichen Ausschlag zu bedecken, der sofort ineinander fließt „und ihn bis zur Verrücktheit reizt. . . . . . Ich sehe auf diese Wüste zurück, als auf das „greulichste Alpdrücken meines Daseins. Als ob die Natur das Schlimmste nicht schon verübt hätte, hörten wir an einer Station, wo wir anhielten, grauenerregende Gerüchte von „Goshoots auf dem Kriegspfad, und ehe der Mittag herannahte, fanden wir die unumstößlichsten Beweise. Hier und da sahen wir Moccasinspuren, mit einwärts gekehrten Zehen, „in dem Potaschenstaub, und plötzlich zeigte mir mein Fernglas einen scheußlichen, lauernden „Teufel in der Entfernung, der Niemand anders war, als ein Goshoot Spion. Wie weit „weg mochten wohl die Skalpirer und Mordbrenner sein? . . . . . . Gegen vier Uhr bogen „wir in einen fürchterlichen Hohlweg ein, den die Natur für Hinterhalt und Verrath „geschaffen zu haben schien. Die mächtigen, schwarzen, kahlen Porphyr- und Trachytfelsen „erhoben sich über unseren Häuptern bis zu dreihundert Fuß Höhe, während ihre näheren „und niedrigeren Schichten eben so viele natürliche Parapets abgaben, über die man „schießen konnte, und die mit Rissen als Schießscharten versehen waren. Wir hatten zehn „Büchsen in unserer Gesellschaft. Fünf wurden an jeder Seite durch die Wagenfenster „gelegt, um den ersten rothen Schurken, der über die Brustwehren lugte, rasch in die Verdammniß senden zu können. Unsere Sechsläufer lagen auf dem Schooß, unsere Bowiemesser hingen an unserer Seite, unsere Patrontaschen, mit schneller Rache gestopft, „hingen offen an unseren Brustriemen. Wir saßen da mit zusammengebissenen Zähnen, „dann und wann nur einander halblaut zumurmelnd: „Nur nicht nervös werden! Nur

„keinen Schuß wegwerfen! Ordentlich zielen! Es gilt der Heimath . . . . .“ Ich glaube „nicht, daß irgend einer von uns ein Feigling war. Aber unter solchen Umständen, zwei „Meilen die Stunde hinzukriegen — das war schlimmer als Furcht! Ein Trost blieb uns „noch. In der Mitte des Hohlwegs war eine Ueberlandstation, wo wir frische Pferde „bekommen sollten. Die nächste Station war zwanzig Meilen weit. Wurden wir mit „Uebermacht angegriffen, so konnten wir vielleicht den ganzen Weg im Galopp zurücklegen, „falls die Indianer uns nicht ein Pferd wegschossen — ein Stückchen, welches sie immer „versuchen . . . . . Endlich bogen wir um die Ecke, welche die Station unserem Blicke ent„zogen hatte. — Ein dicker, unangenehmer Qualm wirbelte über der Stelle empor, wo die „Häuser gestanden hatten. Wir kamen näher. Der Schuppen, die Ställe, das Stations„haus — alles war ein rauchender Haufen von Balken. Wir kamen noch näher. Das „ganze Gestüte — zwölf oder fünfzehn Pferde — lag bratend auf den Kohlen. Wir „waren am Fleck. Dort, unentwirrbar in die Leichen der Thiere verwickelt, lagen sechs „Männer, ihr Gehirn zerschlagen, ihre Gesichter bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, ihre „Gliedmaßen abgehauen — ein gräßliches Brandopfer, das uns entgegen dampfte. Ich „darf mich bei diesem Grausen aller Sinne nicht aufhalten. Es befällt mich heute, bei „hoher Mittagssonne, ein eisiger Schauer . . . . . . Der Rest unserer Reise ward schrecklich, „nur durch die Natur und ohne die verruchte Hülfe des Menschen. Aber die Vergangenheit „hatte ihr Werk gethan . . . . . . Am Morgen, ehe wir Virginia-City erreichten, bekam einer „unserer Mitreisenden, den wir für den kräftigsten unter uns gehalten hatten, das Delirium, „so daß wir ihn mit Gewalt im Wagen festhalten mußten. Ich selbst fiel augenblicklich in „Ohnmacht, als ich in Virginia-City in ein warmes Bad stieg und ward nur mit großer „Mühe wieder zur Besinnung gebracht, nachdem ich anderthalb Stunden lang ganz „besinnungslos gewesen war.“ *)

Nicht wahr, es gehört Muth dazu, unter solchen Verhältnissen Studienreisen zu machen? Wer jetzt diese Gegenden bereisen will, kann es mit weniger Gefahr thun, denn seit jenen Tagen ist das eiserne Schienenband quer über den Kontinent gelegt worden.

Nach seiner Rückkehr ließ sich der Künstler in der Stadt New-York nieder, und verblieb daselbst bis 1866, in welchem Jahre er in ein Landhaus in Irvington, am Hudson, übersiedelte. Im nächstfolgenden Jahre (1867) erhielt er von der Regierung den Auftrag, zwei Bilder für das Kapitol in Washington auszuführen. Er wählte als Vorwurf die Entdeckung des Hudsonflusses durch Sir Hendrick Hudson und begab sich, um Studien zu diesen Bildern zu machen, im Juni 1867 nach Europa. Nachdem er sich einige Zeit in London aufgehalten hatte, ging er nach Italien und verbrachte den Winter (1867—1868) in Rom und Neapel. Die Frucht seines dortigen Aufenthaltes war: „der brennende Vesuv“, das letzte vom Künstler bis jetzt ausgestellte große Bild. Anfang des Winters 1868 wurde er leider von einem Augenübel befallen und begab sich daher nach Paris, um sich dort der Behandlung eines Augenarztes anzuvertrauen. Den letzten Nachrichten zufolge ist das Uebel glücklich gehoben worden.

Nachdem wir so den äußeren Lebensgang des Künstlers in kurzen Umrissen angedeutet haben, wenden wir uns seiner künstlerischen Thätigkeit zu.

Bierstadt ist ein Maler des Großartigen in der Natur. Er wird sich nie, mit der stillen Genügsamkeit der Maler des „paysage intime“, in ein kleines Stückchen Erdreich,

*) Ich habe die beiden citirten Stellen so viel wie möglich gekürzt. Die erste derselben findet sich in Tuckerman's „Book of the Artists“, S. 391, die zweite im Atlantic Monthly, Band 13, S. 493. In Band 13 und 14 dieser Monatsschrift hat Herr Fitz-Hugh Ludlow, einer der Reisegefährten des Künstlers, seine interessanten Reiseskizzen veröffentlicht.

das kaum spärlich mit Vegetation bekleidet ist, versenken und aus diesem kleinen Naturausschnitt doch ein stimmungsvolles Bild machen können; er sucht vielmehr seine Vorbilder da, wo die Natur sich in ihrer Gewaltsamkeit zeigt, bei den himmelragenden Felsriesen der gewaltigen Kette, die das Rückgrat des amerikanischen Kontinents bildet, bei dem Vesuv, der eben im Ausbruch begriffen ist. Hier ist er zu Hause, und wie ihm die Großartigkeit des Gegenstandes zur nothwendigen Bedingung geworden ist, so ist es ihm auch die Großräumigkeit geworden. In seinen riesigen Landschaftsbildern breiten sich ganze Thäler vor unseren Augen aus oder ziehen sich ganze Gebirgsketten panorama-artig hin. Ihm aus dieser seiner Individualität einen Vorwurf zu machen, ihn, weil er nicht das elegische Element in der Natur aufzufassen versucht, oder vielleicht auch weiß, sondern sich dem heroischen zuwendet, einen „Dekorationsmaler" zu nennen, das ist eine Thorheit, die freilich schon mehr als einmal begangen worden ist.

Bierstadt's Manier ist unverkennbar diejenige, welche der Schule eigen ist, in der er sich gebildet hat. „Seine Bilder," sagt das Londoner Art Journal, „zeigen, wie viel er der Lehre und dem Beispiel Lessing's, Achenbach's und Leutze's schuldet. Pariser Kritiker haben der amerikanischen Schule nachgesagt, sie sei ein Ableger der englischen. Bierstadt's prächtiges Gemälde „das Felsengebirge" legt Zeugniß vom Gegentheil ab, wenn solches Zeugniß überhaupt nöthig wäre. Das Werk ist ein direktes Produkt der Düsseldorfer Schule. Und sicherlich ist die Landschaft der Bewunderung werth, wegen der modellirten Anatomie der Gebirgsmassen, wegen der Gewalt, mit welcher die Elemente der Erde, des Wassers und der Luft beherrscht sind. Der Mittelgrund bietet wohlstudirte Passagen und der Vordergrund ist wahr im Detail. Die Farbe ist vielleicht etwas hart — ein allgemeines Gebrechen in Bildern deutscher Herkunft. Jedoch giebt die Behandlung des Helldunkels in Licht und Schatten und der glänzenden Sonnenstrahlen der ganzen Scene einen Anflug poetischen Zaubers. So ist denn die Härte, welche von Düsseldorfer Landschaften fast untrennbar zu sein scheint, gehoben."

Man hat Bierstadt, wie schon bemerkt, vorgeworfen, er sei ein Dekorationsmaler. Begründeter als dieser Vorwurf ist vielleicht der, daß er zu sehr nach Effekten hasche und die künstlerischen Mittel, welche nöthig sind, um diese Effekte zu erreichen, zu stark betone. So sind z. B. in einigen seiner Bilder die Vordergründe ganz unnatürlich dunkel, ein Fehler, in den der Künstler nur verfallen sein kann, durch das Bestreben, auf diese Weise die Wirkung der Ferne zu erhöhen. Allein wir schließen uns hier ganz der Meinung eines englischen Kritikers an und citiren daher im Nachfolgenden dessen Worte, welche einer Besprechung des Bildes: „Sturm im Felsengebirge" in dem „London Saturday Review" entnommen sind: „Er (Bierstadt) ist nicht ein einfacher Kopist der Natur, sondern ein Künstler, welcher gewisse artistische Zwecke verfolgt und dieselben mit Sorgfalt und Bestimmtheit ausführt. Man beobachte z. B., wie strikt in dem vorliegenden Werke alles so arrangirt ist, daß es den Effekt verstärkt; ja, manchmal sind die angewandten Mittel sogar etwas zu augenfällig. Aber in einem Zeitalter, wo von Manchen die Theorie verfochten wird, daß man der Kunst entbehren könne und daß das einfache Kopiren genug sei, kann uns ein Mann nur willkommen sein, der, wie Bierstadt, mit der hingebendsten Liebe für die großartigsten Naturscenen, welche je einen Künstler beseelt hat, doch das Streben und Arbeiten nach rein künstlerischen Zielen verbindet."

Nachstehende Liste der Werke des Künstlers erhebt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie soll nur diejenigen aus der großen Zahl derselben, so viel als möglich, in chronologischer Ordnung aufführen, welche uns mittelbar oder unmittelbar bekannt geworden sind.

Kleine deutsche Landschaft, datirt 1854. Größe 20 × 16 Zoll (englisch). Große

schöne Baumgruppe (durch solche zeichnet sich Bierstadt überhaupt aus) auf einem Hügel fast in der Mitte des Bildes. Im Vordergrunde Menschen und Wagen. Abendbeleuchtung. In den Lichtern schmutzig röthlich. Die Schattenseiten des Wagens im Vordergrund, einiger Pferde und Menschen, sowie die Schatten dieser Gegenstände selbst, auffallend bläulich, was mit den röthlichen Lichtern einen unangenehmen Kontrast bildet. Eines der frühesten, noch in Düsseldorf gemalten Bilder. Im Besitze des Herrn Pearce, Chester Park, Boston.

Bogen des Octavius(?), Straßenscene in Rom; datirt 1858. Warmes saftiges Kolorit. Sehr sorgfältig und naturwahr in allen Einzelheiten durchgeführt. Die Figuren der Staffage, unter welchen auch das reisende Engländerpaar, mit dem rothgebundenen „Murray", nicht fehlt, etwas gedrungen. Im Besitze des Athenäum, Boston.

Morgen nach dem Sturm, Marine bei Newport; datirt 1859. Größe 24 × 16 Zoll. Scheint sehr nachgedunkelt zu sein. Im Besitze des Herrn Pearce, Chester Park, Boston.

Westfälische Landschaft, alte Mühle; datirt 1859. Kleines Bild, welches gegen die früheren Bilder des Künstlers im Kolorit merkwürdig absticht. In kühlem, grauem, fast zahmem Tone gehalten. Wurde im Frühjahr 1868 auf einer Auktion auf 250 Doll. getrieben. Im Februar 1869 wieder auf Auktion, ging es auf 225 Doll.

Morgen in dem Felsengebirge, datirt 1861. Größe 25 × 14½ Zoll. Im Vordergrunde ein weitausgebreiteter Wiesenplan mit Baumgruppen besetzt. Rehe als Staffage. Im Hintergrunde erhebt sich die Gebirgskette. Ein wunderschönes, in feinem silbergrauem Ton gestimmtes Bildchen, durch welchen es ebenfalls gegen die früheren Bilder des Malers absticht.

Sonnenlicht und Schatten, datirt 1862. Ein offenes Kirchenportal, vor welchem sich eine mächtige Eiche erhebt, durch deren Zweige das Sonnenlicht fällt. Dies ist das Bild, dessen wir schon oben gedachten und welches dem Künstler zuerst eine weitverbreitete Popularität sicherte. Im Besitze der Schwester des Künstlers. Chromolithographirt von Storch und Kramer.

„Jarves' pasture" im Connecticut-Thale zwischen Claremont und Windsor, New-Hampshire; datirt 1862. Größe 5¾ × 4 Fuß. Es soll dies das einzige wirkliche Porträt einer neu-englandischen Landschaft sein, welches Bierstadt je gemalt, und, wie der Eigenthümer, der schon genannte Herr Pearce in Boston, versichert, hält es der Künstler selbst für sein bestes Bild. Leider hängt es in den Empfangszimmern des Herrn Pearce so unvortheilhaft, daß man absolut zu keinem Urtheil darüber kommen kann. Jedenfalls ist der Vordergrund wieder sehr schön gemalt, mit herrlichen Baumgruppen besetzt und mit Kühen und Schafen staffirt.

Der Luzerner See; datirt 1863. Größe ohngefähr 7 × 4 Fuß (dies ist dasselbe Bild, welches in der Nr. 11 der „Chronik" 1869 in einer Korrespondenz durch einen unbegreiflichen Irrthum als „St. Gotthard, 1853", aufgeführt ist). Eines der am wenigsten gelungenen Bilder des Künstlers, im Vordergrund unnatürlich dunkel gehalten. Dagegen befindet sich wiederum eine herrliche Baumgruppe etwas links von der Mitte des Vordergrundes, welche für sich allein schon ein schönes Bild geben würde. Im Besitze des Herrn Alwin Adams in Watertown bei Boston.

Felsengebirge — Landers Pik, datirt 1863. Größe 6 × 10 Fuß. Diese Landschaft ist das erste aus der Reihe der großen, epochemachenden Bilder des Künstlers, welche die Darstellung der Gebirgswelt des nordamerikanischen Festlandes zum Ziele haben. „Vor wenigen Jahren", sagt Tuckerman in seinem „Buch der Künstler", „würde eine sorgfältig studirte, getreu zusammengestellte und bewunderungswürdig ausgeführte Landschaft aus dem

Felsengebirge unter die Chimären gerechnet worden sein, da eine solche nothwendiger Weise lange und einsame Reisen und nicht gewöhnliche Gefahren und Entbehrungen voraussetzt. Und dennoch war das amerikanische Kunstwerk, welches im Frühling des Jahres 1863 die größte Aufmerksamkeit auf sich zog und die größte Hoffnung, sowie das größte Vergnügen gewährte, ein solches Bild. Die Genauigkeit seiner Details wird von allen bezeugt, welche jene Regionen besucht haben, und die Neuheit und Großartigkeit der Scenerie, die Treue und Kraft, mit welcher das Bild die Herrlichkeit der Gebirge, ihre Form und Struktur, den Charakter der Bäume und die sublime Luftperspektive wiedergiebt, haben diese erste sorgsam ausgearbeitete Darstellung einer gewaltigen und weitentfernten Kette, zu einem wesentlich repräsentativen und noblen Muster amerikanischer Landschafterei gemacht." — In Stahl gestochen von J. D. Smilie; chromolithographirt von Kell Bros., London.

Sonnenuntergang in Californien; datirt 1864. Größe 18 × 12 Zoll. In diesem kleinen Bilde zeigt sich uns der Künstler von einer Seite, welche verschieden ist von derjenigen, die sich in seinen großen Bildern ausprägt. Zwar ist auch hier die Gebirgswelt Californiens hineingezogen, aber man könnte das Bild fast eine Stimmungslandschaft nennen. Links vom Beschauer ziehen sich steile Klippen hin, welche sich im Hintergrunde verlieren; rechts schließt eine Waldpartie das Bild ab, während sich in der Mitte eine ruhige Wasserfläche ausbreitet. Die Waldparthie liegt schon im Dunkel. Hinter ihr brechen die Strahlen der scheidenden Sonne hervor und tauchen die Felswand in goldenes Licht. Der Eindruck der Einsamkeit, welchen der Beschauer empfängt, wird fast noch gehoben durch ein Paar Wasservögel, die sich am Ufer bemerkbar machen. Trotz großer Brillanz des Kolorits macht das Bild doch einen harmonischen und naturwahren Eindruck. Besitzerin: Frl. Elise Bierstadt. Chromolithographirt von L. Prang u. Co., Boston.

Mount Hood, in Oregon, 1865 in New-York ausgestellt.

Sturm in dem Felsengebirge; datirt 1866. Größe 12 × 7 Fuß. Vielleicht das großartigste Werk des Künstlers. Besitzer: J. W. Kennard. Chromolithographirt von Kell Bros., London. Dieses Bild, sowie das „Felsengebirge", ist in den Besitz des Sir Morton Pedo in England übergegangen und befand sich dieses Jahr auf der großen Münchener Ausstellung.

Laramie Pik, im Besitze der Akademie der schönen Künste in Buffalo, Staat New-York.

Auswanderer auf den Ebenen — Sonnenuntergang. Im Besitz des Künstlers.

Die Ueberlandpost. War im Sommer 1868 auf der ersten Ausstellung der Akademie der schönen Künste in Cincinnati, Ohio.

Der Kathedralenfelsen. Im Besitze des Herrn William Moller, Irvington, im Staate New-York.

Das goldene Thor, Einfahrt in den Hafen von San Francisco. Besitzer: General H. C. Fremont.

Der Tahor See in Californien. Im März 1867 in New-York auf einer Auktion für 1800 Dollars verkauft.

Der nördliche Arm des Platteflusses. Größe 5×3 Fuß. Besitzer: Richter Hilton.

Die Dome des Yo-Semite-Thales. Siehe Korrespondenz aus New-York, Chronik, 2. Jahrgang, S. 145, und Korrespondenz aus Boston, 3. Jahrgang, S. 27. Besitzer: Le Grand Lockwood, New-York.

Außer obigem Bilde hat Bierstadt noch zwei Ansichten des Yo-Semite-Thales gemalt, unter den Titeln: „Das Yo-Semite-Thal" (im Besitze des Herrn James Lenox New-York) und Blick das Yo-Semite hinunter (in Chicago, Ill., befindlich).

Die blaue Grotte auf der Insel Capri. War im März dieses Jahres in New-York auf einer Auktion.

Der Rebellenkreuzer Shenandoah verbrennt Wallfischfänger. Brennende Schiffe bei Mondbeleuchtung; datirt 1867. Nicht von besonderer Wirkung.

Ansicht in der Sierra Nevada. Dieses Bild ist auch in Deutschland bekannt, indem es auf der letzten akademischen Kunstausstellung in Berlin ausgestellt war und dem Künstler daselbst die kleine goldene Medaille eintrug. Laut einer glaubwürdigen Nachricht soll Herr Alvin Adams von Boston das Bild zum Preise von 10,000 Doll. erworben haben; datirt 1868.

Der brennende Vesuv; datirt 1868. Ein herrliches Bild, auf welchem der rothe Feuerschein mit dem Mondlicht, das durch die dicken Rauchwolken dringt, und mit der leuchtend weißen Schneedecke des Berges zu einem höchst energischen Effekt vereinigt ist.

S. R. K.

Die Restauration der Berliner Amazonenstatue.

Mittheilungen, welche ich aus Berlin erhielt, daß die Restauration der von mir für das dortige Museum gekauften Amazonenstatue ein vollständig verfehltes Machwerk sei, bewegen mich, diese Zeilen drucken zu lassen. Die Restauration ist ebenso mein Werk, wie das Herrn Steinhäuser's; sie ist nach genauer gegenseitiger Verabredung ausgeführt; eine kurze Auseinandersetzung des dabei eingeschlagenen Verfahrens wird, denke ich, alle Einsichtigen überzeugen, daß die Restauration durchweg auf Anhaltspunkten, welche die Statue selbst oder Repliken derselben an die Hand geben, begründet und ihre Richtigkeit somit hinreichend verbürgt ist.

Der Amazonentypus, welchem die gegenwärtig in Berlin befindliche Statue angehört, war bereits früher namentlich durch drei Statuen bekannt. Die eine befindet sich im Braccio nuovo,*) die andere in der Galerie Sciarra, die dritte in London in der Sammlung des Marquis Landsdowne.**) Die an erster Stelle erwähnte Statue konnte bei der Restauration nicht in Betracht gezogen werden, da bei ihr gerade die auch unserer Statue fehlenden Theile zerstört und die Ansätze, über deren Bedeutung der restaurirende Bildhauer nicht in das Klare kam, einfach abgemeißelt sind.

Die Statue Sciarra bietet eine bei antiken Statuen verhältnißmäßig seltene Erscheinung dar: ihre Nase ist erhalten. Behufs der Restauration der Berliner Statue wurde daher dieser Theil der Sciarra'schen Replik abgeformt und an den Bruch angesetzt. Die sicher beglaubigte Form wurde festgehalten und nur die Oberfläche in einer der sonstigen Ausführung der Berliner Statue entsprechenden Weise bearbeitet.

Außerdem fehlte an der Berliner Statue der rechte Arm von dem Ansatze der Schulter an. Auch über dieses Motiv giebt das Exemplar Sciarra hinreichenden Aufschluß. Der

*) Pistolesi Vat. descr. IV, 20, 2. Nibby Mus. Chiaram. II, 18. Braun, Ruinen und Museen S. 241.
**) Specimens of anc. sculpt. II, 10. Clarac 833 B, 2032 C. Vgl. Michaelis Arch. Anz. 1862, S. 335.

ganze rechte Arm nämlich bis zum Handgelenk ist antik; das noch erhaltene Handgelenk berührt die Fläche des Kopfes; also kann es keinem Zweifel unterliegen, daß auch die daran ansetzende Hand über dem Kopfe lag und daß der auf dem Wirbel erhaltene Ansatz dazu bestimmt war, die Handfläche zu stützen. Aehnlich steht es mit der Statue Landsdowne, über die Herr Klügmann mir seine angesichts des Originals gemachten Notizen mitzutheilen die Güte hatte.*) Jedenfalls also ist die Lage der Hand über dem Kopfe an Repliken der Berliner Statue hinlänglich beglaubigt. Sollte aber auch durchaus keine Analogie vorliegen, so müßte schon die unbefangene Betrachtung der betreffenden Theile des Kopfes der Statue zu demselben Resultat führen. Wie an der Replik Sciarra befindet sich auf dem Wirbel ein Ansatz, der nur dazu gedient haben kann, die Hand zu stützen. Doch müssen an der Berliner Statue ein Theil der Handfläche und die Finger beträchtlich über die Stütze hinaus abwärts gereicht haben. Die Haarpartien neben der Stütze sind nämlich nicht mit dem Meißel gearbeitet, wie die übrigen Theile des Kopfes, sondern eingeschabt. Dieses Verfahren kann aber nur deßhalb eingeschlagen worden sein, weil die Partien um den Ansatz wegen eines darüber hinreichenden Gegenstandes, also der Hand, dem Meißel unzugänglich waren. Wie die modernen Bildhauer, mußte sich daher auch der antike Künstler zur Bearbeitung dieser Stellen eines krummen Instrumentes bedienen und damit die an denselben anzubringende Haarbehandlung einschaben.

Eine andere an dem Kopfe ersichtliche Erscheinung gestattet uns, die ursprüngliche Gestalt des fraglichen Motivs noch näher zu bestimmen. Es befinden sich nämlich an der Stelle, wo die Schabung aufhört und wiederum die Arbeit mit dem Meißel beginnt, zwei eigenthümliche kreisrunde Brüche. Niemand wird hierin Verletzungen erkennen, welche die Statue erlitt, da sie mit diesen Stellen gegen einen harten Gegenstand aufschlug. Vielmehr sind hier offenbar schmale Gegenstände, welche an diesen Stellen ansetzten, während die Statue von einer anderen Seite den Choc erlitt, herausgerissen. Diese schmalen Gegenstände können aber nach dem bisher Auseinandergesetzten keine anderen gewesen sein, als zwei Finger, und zwar, nach den Entfernungen von der Stütze zu schließen, vermuthlich der Gold- und der Mittelfinger. Der Stoß traf den rechten Arm der Statue; derselbe brach ab und riß die an der Kopffläche ansetzenden Finger heraus. In anderer Weise lassen sich diese Brüche, nach ihrer Gestalt, nach ihrer Lage, nicht erklären. Auch herrschte in Rom bei allen Sachkundigen, Gelehrten wie Künstlern, darüber eine durchgehende Uebereinstimmung.

Ich höre, daß man in Berlin jene Brüche für überarbeitet hält. Was man hiermit meint, verstehe ich nicht recht; doch vermuthe ich, daß man sich keine Rechenschaft zu geben wußte von den eigenthümlichen Kräuselungen der Bruchfläche, welche an die darum befindliche Haarbehandlung erinnern. Diese Erscheinung erklärt sich hinreichend aus bekannten Eigenschaften des pentelischen Marmors. Derselbe wird durch die Einflüsse der die Oberfläche bestreichenden Luft bis zu beträchtlicher Tiefe afficirt. Wenn er daher splittert, so pflegen die Brüche, falls sie nicht zu entfernt von der Oberfläche liegen, in der Struktur des Bruches mehr oder minder den Charakter der bearbeiteten Oberfläche wiederzugeben.

Unter allen Umständen ist durch diese Bemerkungen die Restauration des rechten Armes

*) Allerdings stimmen die Angaben von Michaelis Arch. Anz. 1862, S. 335 nicht ganz mit den Notizen Klügmann's. Er schreibt, daß von dem rechten Arme etwa drei Viertel modern wären. Jedoch möchte ich in diesem Falle bei aller Achtung vor der bewährten Genauigkeit des Herrn Michaelis nichts desto weniger Herrn Klügmann's Zeugniß mehr Gewicht beilegen, da der letztere die eingehendsten Studien über die Amazonenstatuen gemacht hat und er das Exemplar Landsdowne unter Beherrschung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte und Analogien untersuchte. Uebrigens kommt auch Michaelis (S. 336) schließlich zu dem Resultate, daß der rechte Arm in der That auf dem Kopfe ruhte.

hinreichend gerechtfertigt. Er ist über das Haupt erhoben und die rechte Hand drückt mit Gold- und Mittelfinger auf den Hinterkopf. Diese Geberde ist der Situation, in welcher sich die Amazone befindet, vollständig angemessen. Sie ist an der Brust verwundet; um die Brust zu entlasten, erhebt sie den rechten Arm. Das Aufdrücken der Hand auf den Kopf ist auch dem modernen Menschen bei physischer oder moralischer Erschütterung eigenthümlich und mag wohl darin begründet sein, daß durch den Druck die dort auslaufenden Kopfnerven beruhigt werden. In der alten Kunst findet sich diese Geberde unendlich häufig, wie Jeder weiß, der sich nur ein wenig mit antiken Monumenten beschäftigt hat.

Bewiesen ist also, daß die rechte Hand über dem Kopfe zu liegen kam. Eine andere Frage ist die, ob die Hand allein auflag oder ob sich unter ihr eine Waffe befand, deren Stiel vom Daumen und Zeigefinger gefaßt oder auch nur von der Handfläche auf den Kopf aufgedrückt sein konnte. Ich gebe zu, daß die Betrachtung des Ansatzes auf dem Kopfe bei dem Berliner wie bei dem Sciarra'schen Exemplare diese Möglichkeit zuläßt; denn allerdings ist er an beiden Exemplaren von beträchtlicher Länge und zieht er sich etwas nach dem Hinterkopfe hinab. Doch liegt eben nicht mehr vor als die Möglichkeit. Unter allen Umständen konnte im Marmor selbst nur der Ansatz der Waffe gearbeitet sein: die Waffe selbst, wenn sie überhaupt beigefügt war, war selbstverständlich in Metall gearbeitet und in den betreffenden Marmorpuntello eingefügt. Also würde im ungünstigsten Falle an der von Herrn Steinhäuser ausgeführten Restauration der Marmorpuntello fehlen, der zur Befestigung des aus anderem Stoffe gearbeiteten Attributs erforderlich war. Fürwahr eine unverzeihliche Unterlassungssünde, welche das Verständniß des Werkes auf das Empfindlichste beeinträchtigt und zeigt, wie leichtsinnig man bei dieser Restauration verfahren ist!

Wir gehen nunmehr zu der Stütze über, welche an allen Exemplaren, abgesehen von dem in Landsdownehouse, zerstört ist. An der Statue Landsdowne ist die Stütze als Stele gestaltet, deren strenge Form der Kunst des fünften Jahrhunderts, welchem die Erfindung unseres Amazonentypus angehört, entschieden angemessener ist, als ein Baumstamm. Unter allen Umständen wäre es unmethodisch gewesen, sich in dieser Hinsicht bei der Restauration der Berliner Statue Abweichungen zu gestatten. Das einzige richtige Verfahren war, das fehlende Motiv nach der Statue Landsdowne zu gestalten, an welcher allein, soweit gegenwärtig unsere Monumentalkenntniß reicht, die antike Stütze erhalten ist.

Von Berlin aus schrieb man mir, daß die Stütze möglicher Weise auf der rechten Seite der Statue angebracht gewesen sein könne. Ich würde diese Vermuthung nicht erwähnen, wenn sich nicht der Briefsteller auf die Autorität eines verdienstvollen und berühmten Archäologen berufen hätte. Die wahrscheinlichste Annahme scheint mir in diesem Falle die, daß man eine Aeußerung jenes Gelehrten mißverstanden hat, was bei dem Briefsteller, welcher den in Betracht kommenden Fragen fern steht, wohl zu verzeihen war. Hat dagegen der Briefsteller richtig verstanden, dann gilt das bekannte Wort:

Quandoque bonus dormitat Homerus.

Unser Kollege hat dann vergessen, daß die Statue Landsdowne die ursprüngliche Gestaltung des fraglichen Motivs erhalten hat. Sollte aber auch diese Analogie nicht vorliegen, so genügte schon die Betrachtung der Berliner Statue allein, um zu erkennen, daß die Stütze auf der linken Seite angebracht war. An der linken Seite der Statue befindet sich nämlich ein Ansatz, welcher nur zur Stütze gehört haben kann. Wollte Jemand auch diese für jeden unbefangenen Betrachter einleuchtende Annahme bezweifeln, dann betrachte er die Behandlung der Gewandpartien an der linken Seite der Statue und vergleiche sie mit der Behandlung an Vorderseite, rechter Seite und an dem Rücken. Während sie hier überall

von einer fast raffinirten Durchbildung ist, erscheint sie an der linken Seite dürftig und in mehr andeutender Weise gearbeitet. Der Grund von dieser Erscheinung kann kein anderer sein, als der, daß dem Künstler auf dieser Seite die Stütze im Wege war und daß er hier den Meißel nicht so unbehindert handhaben konnte, wie an den übrigen freistehenden Theilen. Da die Stütze die auf der linken Seite befindlichen Gewandpartien größtentheils verdeckte, so war diese andeutende Behandlungsweise hinreichend gerechtfertigt.

Durchaus ohne Anhalt war die Restauration bei Ergänzung der linken Hand. Bei voreiliger Betrachtung könnte man annehmen, daß der physische Schmerz, welcher die Amazone durchzuckt, auch in dieser Extremität seinen Ausdruck finden, daß die Finger demnach krampfhaft zusammengezogen sein müßten. Doch stimmt eine derartige Darstellungsweise nicht zu dem gehaltenen Charakter der Kunst des fünften Jahrhunderts, aus welcher dieser Amazonentypus hervorgegangen ist. Beim Laokoon lassen sich die Convulsionen, denen der Held unterliegt, bis in die krampfhaft zusammengezogenen Zehen verfolgen. Aus der Kunst des fünften Jahrhunderts dagegen kenne ich kein Beispiel einer derartigen Darstellungsweise, wohl aber vielfache Belege, welche eine vollständig verschiedene Auffassungsweise bezeugen. Ich habe es daher vorgezogen, ohne Ausdruck des physischen Schmerzes die Hand ruhig herabhängen zu lassen.

Dies sind in aller Kürze die Gesichtspunkte, welche bei der Restauration der Berliner Statue maßgebend gewesen sind. Gewisse kunsthistorische Ansichten, die hierbei in Betracht kommen, bedürfen allerdings einer eingehenden Begründung. Doch werden auch die kurzen Andeutungen, auf die ich mich gegenwärtig beschränken muß, wenigstens für Sachverständige genügen und ihnen deutlich machen, worauf es mir ankam. Es wäre mir nunmehr sehr wünschenswerth, wenn einer der in Berlin residirenden Archäologen, Herr Bötticher, Curtius oder Friederichs, die Richtigkeit meiner Angaben prüfen und ein competentes Urtheil über die Restauration aussprechen wollte. Sie haben das nöthige Material zu ihrer Disposition; außer dem restaurirten Original befindet sich ein Abguß der unrestaurirten Statue im Berliner Museum; man kann daher die einzelnen Gesichtspunkte, die ich in diesem Aufsatze entwickelt habe, Schritt für Schritt verfolgen. Sollten sich bei dieser Untersuchung Fehler in der Restauration herausstellen, dann würde ich mich von Sachkundigen gern eines Besseren belehren lassen. Doch verlange ich, damit die Schwierigkeit auf beiden Seiten gleich zugemessen sei, daß mein etwaiger Opponent sich nicht auf Negiren und Widerlegen beschränkt, sondern daß er mit einer definitiven Vorlage hervortritt, wie er seinerseits, wenn er die Restauration zu leiten gehabt, die fehlenden Theile ergänzt haben würde*).

Rom, 1. November 1869. **W. Helbig.**

---

*) Das Manuskript des obigen Aufsatzes ging uns erst zu, nachdem der Text zu unsrer Publikation der Berliner Amazone im letzten Hefte bereits gedruckt war. Dr. Helbig hat jedoch von den Ausstellungen, die auch der Verfasser jenes Textes an der Restauration der Statue machte, noch keine Kunde gehabt. Seine Polemik richtet sich vielmehr gegen Angriffe, welche in Berlin von andrer Seite her gegen die Restauration erhoben worden sind. Wir haben zunächst beiden Theilen das Wort gegeben und sehen der weiteren Entwickelung der Streitfrage mit Interesse entgegen. A. d. R.

Hille Bobbe van Haarlem.

Oelgemälde von Franz Hals in der Galerie Suermondt zu Aachen. Radirung von Leopold Flameng.

Vor zwei Jahren kam in Hoorn, der ehemaligen Hauptstadt Nordhollands, unter einem Wust von drei bis viertausend Bildern auch das merkwürdige Portrait einer alten Hexe mit zum Verkauf, welches den unverkennbaren Stempel und zum Ueberfluß auch noch die volle Namensinschrift des Franz Hals, des genialsten unter den älteren Zeitgenossen Rembrandt's, an sich trug. Unser verstorbener Kollege W. Bürger, dessen Spürsinn der Fund natürlich nicht lange verborgen bleiben konnte, hoffte das Werk seines geliebten Meisters für sich erwerben zu können, als Pendant zu seinem prächtigen Schuster Jan Barentz, dem gefürchteten Kriegskameraden des Admirals Tromp, den er auf ähnliche Weise früher einmal in Haarlem aus der Vergessenheit hervorgezogen hatte.*) Aber auch Hr. Suermondt hatte Kunde von dem Schatz und war „unmoralisch" genug — wie ein Kritiker der „Indépendance" sich ausdrückte — dem Freunde zuvorzukommen und das Bild um eine namhafte Summe für seine kostbare Sammlung zu erwerben.

Manche von unsern Lesern haben inzwischen Gelegenheit gehabt, auf der diesjährigen Ausstellung alter Gemälde in München neben vier anderen Bildern des großen Haarlemer Meisters auch das Portrait der Alten bewundern zu können. Es überragte nicht nur diese seine nächsten Rivalen bei Weitem, sondern es hielt auch neben den größten Meisterwerken eines Velazquez, Rubens und Rembrandt durch die beispiellose Virtuosität seiner Behandlung wie durch die Kühnheit und Energie seiner Auffassung vollkommen Stand.

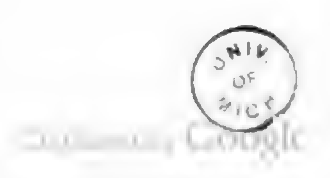
Wer ist sie denn nur, diese alte garstige Hexe, die den Pinsel eines Franz Hals, des Malers der stolzesten Kavaliere, der ehrsamsten Bürger und charmantesten Dämchen seiner Zeit, zu so begeisterter Darstellung hinreißen konnte? Ihren Namen kennen wir; denn der Meister hat ihn mit eigener Hand unmittelbar vor dem seinigen, sowie es die Unterschrift unsrer Radirung zeigt, hinten auf den Blendrahmen des Bildes hingeschrieben. Aber was bedeutet dieser wunderliche Name: „Hille Bobbe van Haarlem." Auf dem Stich eines zweiten Portraits der Alten, welcher zu den besten Arbeiten des Louis Bernard Coclers (1740—1817) zählt, steht die Unterschrift: „Babel van Haarlem." Bürger warf die Frage auf: „Babel, Babbe, Bobbe, ist das etwa ein Spitzname, mit Anspielung auf Babylon, auf den Thurm zu Babel, auf irgendwelche Narrheit oder „Spaßmacherei"?**) Vielleicht war „Babel" nur durch Mißverständniß des Stechers aus „Bobbe" hervorgegangen. Wir wissen es nicht, und auch die holländischen Lokalforscher, der treffliche Dr. van der Willigen

---

*) Man vergl. Bürger's Charkteristik des Franz Hals, Gazette des Beaux-Arts, 1868, pag. 446 ff.

**) Gazette des B. A. 1869, pag. 163, im Text zu der ersten Publikation unsrer Radirung.

Hille Bobbe van Haerlem F. Frans Hals.



an der Spitze, haben uns darüber bisher keine genügende Aufklärung verschaffen können. Aber daß unsre „Hille Bobbe van Haarlem" in dem Geburtsorte des Franz Hals eine stadtkundige, so zu sagen populäre Persönlichkeit gewesen sein muß, davon würde uns schon ein Blick auf das Bild überzeugen können, auch wenn dasselbe nicht so häufig reproducirt worden wäre. Als eine Art weiblicher Fallstaff mag sie die Gefährtin manches lustigen, freilich auch wohl oft rohen Gesellen gewesen sein, mag das im Sturm unbewegliche Antlitz manches wackeren Seehelden durch ihre derben Späße zum Lachen verzogen haben. Vom „Bruder Theer" nahm sie ohne Zweifel unter Anderem auch den großen Durst an, auf den ihr bis zum Rande gefüllter Krug schließen läßt; sie liebt das Wasser aber ebensowenig wie er „als Trunk in seiner puren Natürlichkeit, sondern zieht es gebrannt vor," wie Lemcke in seiner „Aesthetik," S. 186 der 3. Aufl. uns glauben macht. Daß sie nicht unter den Ersten auf dem Heimwege war, beweist die Eule, die ihr im Nacken sitzt. Wir Archäologen wittern in solchen Vögeln immer symbolische Beziehungen. Wäre es nicht eine ganz launige und nahe liegende Symbolik, wenn Meister Hals seiner Anti-Pallas Athena von Haarlem, diesem Urnachtvogel der Matrosenschenken, als Karikatur auf die wachsame Begleiterin aller nächtlichen Studien die Eule beigegeben hätte?

Doch lassen wir Namen, Persönlichkeiten und Attribute, und betrachten das Werk nur als Malerei! Als solche ist es der höchsten Bewunderung werth, wie tief auch sein Gegenstand aus der Hefe des Volkslebens geschöpft sein möge. Schon diese Rücksichtslosigkeit in der Wahl des Stoffes charakterisirt den großen Meister. Wir brauchen die Herren der Kunst auf allen Gebieten des geistigen Schaffens nicht zu nennen, in deren Schöpfungen das Erhabenste und das Niedrigste, das Edelste und das Gemeinste nebeneinander liegt. Hier ist wieder so ein Beispiel für die Wahrheit, daß der Stoff allein die Kunst nicht macht, sondern der Geist, in dem er sich spiegelt. Welch' ein freier und fröhlicher Geist leuchtet nicht aus dem häßlichen Antlitz dieser Alten! Es blitzt förmlich um ihr Haupt von derb treffendem Humor. Behaglich in sich zusammengekauert hat sie die Spottreden ihrer Kumpane, die nicht eben sehr sauber geklungen haben mögen, über sich ergehen lassen: jetzt giebt sie ihnen eine volle Ladung zurück und weidet sich, grinsend über das ganze Gesicht, an dem ungeheuren Effekt, den sie damit erzielt. Wir glauben das heisere Lachen zu hören, das aus dem breit emporgezogenen Munde dringt: im nächsten Augenblicke wird sie den schon gefaßten Krug an die Lippen führen und sich mit einem tüchtigen Schluck für weitere Feldzüge stärken.

So frisch und unmittelbar, wie die ganze Gestalt in Haltung, Ausdruck und Situation aus dem Leben gegriffen ist, so kühn und breit ist sie nun auch auf die Leinwand hingesetzt. Kein Wort beschreibt die wahre Furia des Pinsels, mit welcher Kopf, Haube und der gefältete Kragen in einem grauen, nur mit wenigem Roth und Weiß erhöhten, aber trotzdem durchaus hellen und leuchtenden Ton hingesetzt sind. Die meisterhafte Radirung Leopold Flameng's ist darin dem Original so nahe gekommen, wie es mit den einfachen Mitteln seiner Kunst nur irgend möglich war. Auch als Radirung bieten wir den Lesern hier, wie wir glauben, ein in seiner Art unübertroffenes Meisterwerk.

Es wurde bereits erwähnt, daß auch früher schon Manche durch Pinsel und Nadel die alte Hexe von Haarlem, nachdem deren Typus einmal durch Franz Hals festgestellt worden war, nachzubilden versucht haben. Aber die Reproduktionen bleiben sämmtlich hinter dem Urbilde weit zurück. Zwei davon, eine auf einem Fischbilde, vermeintlich von van Beyeren, und eine andere von Franz Hals dem Jüngeren (de Jonge), beschreibt Bürger in dem letzterwähnten Aufsatze. Die erstere sah ich im Herbst bei Hrn. van Reede in Utrecht, welcher sie aus der Sammlung Cremer in Brüssel erwarb. Sie ist, wie die neuerdings zu Tage gekommene Inschrift lehrt, ebenfalls von Franz Hals dem Sohn und

bringt unsere „Hille Bobbe“ mit einer, wie sie, in großen Dimensionen gehaltenen Reproduktion des „Rauchers“ von Brouwer (Sammlung Steengracht im Haag) zusammen. Aber wie äußerlich, ich möchte sagen dekorativ ist hier die ganze Malerei, wie ordinär die Auffassung der Alten! Aus dem Vergleiche dieses Bildes mit dem des Vaters Hals kann man lernen, wie sich selbst das Gemeine zum Großartigen steigern läßt, wie es aber, ohne Geist und Leben aufgefaßt, allerdings leicht unter das Niveau der Kunst herabsinkt.

Auch ein berühmter Maler der Gegenwart hat sich an unsrer Hille Bobbe versucht. Als Gustave Courbet zur Ausstellungszeit nach München kam, erbat er sich trotz der Kürze seines Aufenthaltes von Hrn. Suermondt die Erlaubniß, das Bild kopiren zu dürfen, das er für eines der größten Meisterwerke der Kunst erklärte. Er brachte die Kopie denn auch in erstaunlich kurzer Zeit fertig und erreichte den Gesammteffekt des Originals fast vollkommen; nur Eines fehlte, was immer das sicherste Kriterium der Originalität eines Kunstwerkes bleibt: die Helligkeit des Tons. Das Leuchten der Farben erschien stark abgedämpft und dadurch auch der Ausdruck des Kopfes weniger lebendig.

Es bleibt uns noch übrig, die Zeitstellung des Bildes unter den zahlreichen Werken des Franz Hals annähernd zu bestimmen. Genau auf's Jahr dürfte dies schwerlich gelingen, da weder Datum noch sonstige äußere Anhaltspunkte vorliegen. Die sicherste Grundlage für die Zeitbestimmung bieten wohl die acht kolossalen Schützen- und Regentenstücke, Porträtgruppen von zahlreichen Figuren, welche jetzt das städtische Museum von Haarlem schmücken. Sie sind sämmtlich bezeichnet, das früheste mit dem Jahre 1616, das späteste 1664. Wir überblicken hier also die Entwickelung des Meisters in einem Zeitraum von nahezu einem halben Jahrhundert, von seinem 32. bis zu seinem 80. Lebensjahre!

Bürger setzte die Hille Bobbe zwischen 1630—40: ich glaube den Vergleichen zufolge, die ich in Haarlem unmittelbar nach dem genauen Studium des Suermondt'schen Bildes angestellt habe, etwas zu früh. Die virtuose Breite der Behandlung, welche uns unmittelbar an den wie hingewehten Pinselstrich eines Velazquez erinnert, findet sich allerdings bereits auf dem Schützenbilde von St. Georg, welches in's Jahr 1639 fällt. Aber noch unmittelbarer ist die Analogie des Vortrags und des Tons in dem 1641 entstandenen Regentenbilde des Hospitals der h. Elisabeth, nur daß unsere Hille Bobbe auch dieses an völlig losgebundener Energie der Pinselführung noch übertrifft. Ich stimme daher mit dem Besitzer eher für die 40er als für die 30er Jahre. Wer da weiß, welche Riesenkraft der Meister, wenn auch hier und da mit schon zitternder Hand, noch als 80jähriger Greis in dem letzten der Haarlemer Regentenstücke entwickelt, der wird nicht zweifeln können, daß er als Fünfziger auf der höchsten Höhe seiner Kunst, wie sie das vorgeführte Bild uns dokumentirt, gestanden hat.

C. v. Lützow.

Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II.

Von **Ludwig Urlichs.**

(Fortsetzung).

2. Ankäufe in Spanien und der Lombardei.

Waren diese Berichte für die Kunstgeschichte im Allgemeinen nicht ohne Interesse, so geben die Relationen des kaiserlichen Botschafters in Spanien, des Grafen Khevenhiller, für die rudolfinischen Sammlungen selbst neue und wichtige Aufschlüsse, und es ist zu verwundern, daß man den von Hormayr, Archiv 1825 Nr. 91, „aus Originalakten" mitgetheilten Notizen nicht schon längst nachgegangen ist. Khevenhiller hatte allerlei Aufträge des Kaisers auszuführen. Er schickte ihm Diamanten und Rubinknöpfe, spanische Pferde, deren Ankauf und Transport mit ängstlicher Sorgfalt betrieben wurde: ihr Anblick hat noch in den letzten Jahren des Kaisers sein durch Krankheit und Trübsal verdüstertes Gemüth erheitert (Gindely, Rudolf II. 1, S. 44). Auch Statuen hatte er ihm gesandt, und theils auf des Kaisers Anfragen, theils aus eigenem Antrieb schrieb er von Kunstwerken, auf die er sich übrigens nach seinem eigenen Geständnisse nicht sonderlich verstand. Darunter erregen zwei Geschäfte unsere besondere Aufmerksamkeit: das eine brachte er nach vielen Schwierigkeiten glücklich zum Abschlusse, das andere leitete er wenigstens ein.

Bekannt sind die merkwürdigen Schicksale des Antonio Perez, welcher, durch seinen Gönner, den Fürsten Ruy Gomez von Eboli, empfohlen, als Staatssekretär Philipp's II. längere Zeit sich eines ungemeinen Einflusses erfreute, um im J. 1579 von der Höhe der Macht in das tiefste Unglück und die wechselvollsten Abenteuer zu stürzen.*) Prachtliebend, geschmackvoll und habsüchtig, wie er war,**) hatte er eine ausgezeichnete Galerie zusammengebracht, theils durch Kauf, theils durch Schenkungen aus Italien und am spanischen Hofe selbst, wo es Sitte war, einen Gast oder Gönner durch Gemälde und Kostbarkeiten zu erfreuen. Schon Maximilian I. besaß eine Kopie nach einem seiner Bilder. Nachdem seine Haft mehrere Jahre gedauert hatte, wurde er am 26. Januar 1585 zu einer starken Geldbuße (gegen 72000 fl.) verurtheilt. Um diese Summe aufzubringen, scheint die Familie den Verkauf seiner Sammlungen beschlossen zu haben. Denn alsbald erkundigte sich Rudolf II., „was es mit des Secretarii Antonii Perez offendlicher Almoneda für eine Bewandniß habe." Khevenhiller berichtete am 14. December 1585, er habe einen Theil der Bilder gesehen, sie seien über alle Beschreibung schön. Besonders rühmt er 1. „von Parmesano ain Cupido, der ainen Bogen schneidt und unter ihm zwai Chindl hat, davon eins lacht das andre weint ... dessen Kopie hab ich vor etlich Jahren ihm Pratter Heysl bey Kfrl. Maj. hochleblichster Gedechtnus gesehen." Der Preis sei 400 Dukaten, indessen werde man es wohl billiger geben. 2. Ganimede del mismo maestro. 3. ein sepulchro de nro Señor von Titian, „wie der König al Escurial eins hat." Diese werden zu 500 Dukaten geschätzt. Ferner 4. eine Seeschlacht des Don Juan — wahrscheinlich werde man diese Bilder um 900 Dukaten erhalten können. „Item 5. ein ander gros und schön pild von

*) Ranke, Fürsten und Völker von Süd-Europa 1, 219 ff. Mignet, Antoine Perez et Philippe II.

**) Amicissimo de' suoi commodi e piaceri, et hà caro d'essere stimato e presentato. Relatione delle cose di Spagna 577, bei Mignet.

einer schlachtordnung des türkischen Kaysers und andere dergleichen sachen mehr." Dazu kommen 6. „12 imperatores in marbelstain," wozu Karl V. als der dreizehnte, „gar wohl gemacht, $1^1/_2$ span hoch," um ziemlich leidlichen Preis zu bekommen.

Diese erfreuliche Aussicht sollte nicht so bald zur Verwirklichung gelangen. Am 26. April 1586 berichtet Khevenhiller, „das sy das Verkhauffen albereits eingestelt haben." Vorher hatte, wie es scheint, noch vor Khevenhiller's Besuch der Sammlung, der berühmte Bildhauer Don Pompeo Leoni zwei der besten Gemälde an sich gebracht und vorsorglicher Weise an seinen Vater, den noch berühmteren Leone Leoni aus Arezzo, nach Mailand in sein Haus geschickt, wohin er schon längst aus Spanien zurückzukehren gedachte.*) Es waren Coreggio's Io und Danae;**) ein drittes Werk ähnlichen Inhalts, die Leda, war in Spanien geblieben. Hätte man nur auch die übrigen gekauft! So aber unterliegt es keinem Zweifel, daß sie mit Beschlag belegt und mit den von dem kaiserlichen Botschafter nicht erwähnten Werken, als Perez' Güter nach seiner Flucht aus Kastilien konfiscirt und dem königlichen Schatze zuerkannt wurden, in des Königs Besitz gelangten. Es ist ein unheimlicher Gedanke, daß der kunstliebende Monarch lange Jahre hindurch den Anblick dieser Bilder ertrug.

Denn er ließ sie nicht los. Khevenhiller war in Verlegenheit, wie er seinen Herrn ob der getäuschten Erwartung trösten sollte. „Vermelte Imperatores," schreibt er, „sein nicht die pesten, die anderen darum E. K. M ich vorlängst geschrieben, so viel pesser vnnd größer als diese, sain albereits verkaufft worden, verstee aber, ders hatt wöls auch wiederumben hingeben, darf mich aber derwegen nichts vernemen lassen, gleichwol durch Jacomo da Trezzo***) dessen von fern erkhundigt, der mier von Escurial aus, da er die gemacht Custodi auffsetzt, mit volgenden Worten schreibt: Sobre los Emperadores que me hablo el criado de V. S. entiendo que V. S. los terra en razonable precio, sabiendo que Su Mag d Cathca no los toma creo que sara porque ya tiene otros duplicados que le embiaron de Roma." Von diesen Kaiserbildern („all Jhn der art und grösser als die statuas, so Ew. K. M. Ich vor etlich Jaren zugeschickt hab" heißt es ein anderes mal) hört man nichts mehr, sie waren offenbar Werke des 16. Jahrhunderts. †) Der Verlust der Gemälde aber, meint Khevenhiller, habe wenig zu bedeuten, „weil dieselben Gemäl was übel tractiret gewesen;" er wolle gute Kopien machen lassen, die von den Originalen gar nicht zu unterscheiden seien, und damit mußte der Kaiser sich einstweilen begnügen. Denn diese, nicht die Originale, schickte sein Botschafter am 30. December 1587 über Barcelona durch Pedro del Fuerte mit den spanischen Pferden ab; ed una caxuela prolongada con dos pinturas heißt es im Verzeichnisse, das dem Boten mitgegeben wurde, „ain langliches ruhlo mit dem Cupido und Ganymed" in Khevenhillers Bericht. Er aber, als er dergestalt erfuhr, daß sein Herr „sich an solchen Sachen delectierte", war eifrig bemüht durch andere Bilder und eigene Geschenke dessen Gunst zu erhalten. Gleich in dem Berichte vom 26. April 1586, welcher die Hoffnungen des Kaisers einstweilen vereitelte, bemerkt er, er besitze selbst eine „Cleopatra von des Parmesan Hand, ain Prust Pild," das wolle er zusammen mit „der Princesa Donna Juana seliger Conterfeit, das dem Kaiser gehöre, gelegentlich schicken." Am 18. September 1595 zeigte er an: „der Erzherzog Albrecht Cardinal hat mir für meine geleisteten Dienst drey Gemäl gelassen; ††) Unter denselben eines von Sanct. Johannes dem Täufer, nakhend über menschliche größ, auß ein Tafel gemalt. Ich hab meines erachtens nie nichts Pesseres gesehen, und dieweils so gut seind, passen sie besser Jhn derselben kaiserlichen Handen als Jhn den meinigen." Am 12. März 1597: „S. Johannes Gemäl und Taffel so Erzherzog Albrecht mir alhier zu seinem Verreisen gelassen, habe Ich noch peyhanden, und noch ein anders von einem S.

*) Vasari 10, 256.

**) Lomazzo (Fiorillo 1, 283) sah sie bei Leone Aretino; er beschreibt sie als Io und Danae mit Juppiter.

***) Cosimo und Giacomo da Trezzo lebten Beide am Hofe Philipp's II.; den Ersteren rühmt Vasari 7, 583 als Steinschneider, der Letztere verfertigte für S. Lorenzo im Escurial das große Tabernakel (Lomazzo, tempio p. 133).

†) Die zwölf Kaiser in Aranjuez erwähnt Fiorillo 4, 451.

††) Bei seiner Abreise als Statthalter der Niederlande nach dem Tode des Erzherzogs Ernst.

Sebastian so gar gut Ihn Italia gemacht worden Pekhomen. Vermelte Pilder verere Ew. K. M. ich alleruntertänigst." Damit aber war Rudolf II. noch nicht zufrieden. Am 21. September 1587 nahm er jenes Geschenk gnädig an, drang aber doch sehr auf die Vollendung eines bei Federigo Zucchero, der damals in Spanien lebte, bestellten Bildes; seine übrigen Wünsche mußte er verschieben.

Als aber Philipp II. im J. 1598 die Augen geschlossen hatte, mußte Khevenhiller seine Bemühungen wieder aufnehmen. „Bey erster Gelegenheit," schreibt er am 7. Juli 1600, „will ich mit Don Pompeo Leon über seine gemäl und allein als für mich selbs handeln," am 12. November d. J.: „mit Pompeo Leon habe ich seiner zwayen gemäl halber tractirt, begert noch piß in die Achthundert Ducaten darumb, glaube aber werde, da er den ernst sehen wird, was herabrutschen und sie in Pillichkeit stellen. Derohalben bittet er um Bescheid auch über die Bezalung, dieweil gedacht gemel zu Maylandt sein." Am 30. April 1601 ist wieder von dem Handel mit Leoni „über seine 2 Gemäl beyde von des Antonio Coreggio henden" die Rede, „das eine von einer Danae, das andere von einer Jo, er hat aber unter 800 Dukaten keines weggeben wollen." Der Kauf kam, wie wir sehen werden, wirklich zu Stande, über den bezahlten Preis liegen keine Nachrichten vor.

Vermuthlich war es die Heirath des jungen Königs Philipp III. mit der Erzherzogin Margarethe, welche dem Kaiser Gelegenheit gab, auf jene Bilder des Perez zurückzukommen. Am 12. November 1660 schreibt Khevenhiller u. a.: „Ich freue mich die zwei des Anthony Perez zu bekommen." Aber er mußte sich lange gedulden, man machte allerlei Schwierigkeiten. Am 29. Oktober 1603 war noch keine Entscheidung erfolgt, endlich am 6. December 1603 werden mittels eines Billets von Antonio Voto las dos pinturas de Leda y Ganimedes, die der berühmte Maler Eugenio Coxes (1577 bis 1642) kopirte, dem Gesandten zur Verfügung gestellt. Auf eine inzwischen erfolgte Rückfrage des Kaisers berichtet Khevenhiller am 31. December d. J. ganz stolz: „Was die zwey Königliche gegebene Gemel der Leda und des Ganimedes betreffende, das sein nit Copeyen sondern originalia, hett auch die Copeyen durchaus nit angenommen. Der König aber lesst für Sy Copeyen davon nemmen, wie Ichs dann vor diesem gehorsamst verstendigt hab. Pißherr hat man mir den Cupido nit geben, will Ihn aber alßbaldt der König widerumb von Valencia khommen, begeren und mich befleißen, damit er E. M. auch volge." Ein undatirtes Schreiben im Kaiserlichen Hausarchiv Nr. 7 bezieht sich auf das letztere Gemälde und die Weitläufigkeiten, welche man am spanischen Hofe den Wünschen Rudolf's, die der König offenbar genehmigt hatte, entgegensetzte. Ueber den Empfang dieser Bilder, unter denen die Leda von Coreggio uns zum ersten Male begegnet, findet sich keine Notiz, es ist aber daran nicht zu zweifeln.

Ziehen wir aus diesen Nachrichten das Resultat, so ergiebt sich zunächst, daß Perez zwei Bilder besaß, welche die Siege seines Freundes Don Juan von Oesterreich verherrlichten. Denn wahrscheinlich war die Schlachtordnung des türkischen Kaisers ein Gegenstück zu der Schlacht bei Lepanto; sie mögen von einem venetianischen Meister, etwa von Tintoretto, gemalt worden sein. Wenn sie nach Prag gekommen sind, werden wir die bataille navale in Stockholm, welche das von Dudik S. 109 mitgetheilte Inventar unter Nr. 470 aufführt, für eins derselben zu halten haben. 2) Die Grablegung von Tizian wird mit dem Bilde des Escurial verglichen. Das letztere ist ohne Zweifel das aus Mantua herrührende, welches sich jetzt im Louvre befindet (Villot p. 266, Nr. 465). Da es vorher von Jabach aus der Versteigerung Karl's I. von England erworben worden war, so fragt es sich, wie es des Letztern Eigenthum wurde. Ohne Zweifel als Geschenk Philipp's IV. an den König, als er auf seiner berühmten Brautreise 1623 Madrid besuchte und bei seinem Abschiede kostbare Gemälde im Werth von 40,000 Ducaten erhielt (Theatrum Europaeum I, 777). Sein Begleiter und Günstling, der Herzog von Buckingham, hatte wohl Gelegenheit, das Bild aus Perez's Gallerie an sich zu bringen; indessen wird nicht erwähnt, daß auch er Bilder bekam. Genug, es scheint sicher, daß das jetzt im Belvedere befindliche Werk (Engert, Katalog S. 14. Waagen I, S. 40), welches der Erzherzog Leopold Wilhelm in der Versteigerung der Buckinghamschen Gallerie ankaufte, jenes von Khevenhiller erwähnte ist; denn an die Grablegung des Palastes Manfrin in Venedig, wird man nicht denken. Zwar entspricht es nicht ganz der Beschreibung bei Perger, S. 117, aber es fehlt ihm jetzt ein Stück. Tizian hat es erst in seinem späteren Alter

nach Spanien geschickt. Sicher sind folgende Bilder an den Kaiser Rudolf II. nach Prag gelangt:

3) Der berühmte Cupido von Parmigiano, welchen Vasari 7, 472 in Parma bei dem Erben des Ritters Bajardo, eines Freundes von Mazzuola*), Cavalca sah. Von diesem scheint ihn Perez für 1000 Goldscudi gekauft zu haben, wenn er anders der von Tassoni bei Fiorillo 2, 290 erwähnte spanische Baron war. Jetzt bildet er bekanntlich eine Hauptzierde des Belvedere (Engert S. 40. Waagen 1, 78). Denn dies ist ohne Zweifel das Original, das 1648 von den Schweden aus Prag entführte Gemälde (Perger S. 119) jene von Khevenhiller vorher abgeschickte Kopie, welche jetzt in der Gallerie Bridgewater bewahrt wird.

4) Der Ganymed ist sicher das berühmte Bild des Belvedere (Engert S. 40. Waagen 1, 78), welches allerdings, wie Khevenhiller angiebt, nicht ganz unbeschädigt geblieben ist. Merkwürdig, daß Perez's Familie selbst es für ein Werk des Parmegiano ausgab. In der spätern Correspondenz von Khevenhiller wird es zwar oft, aber, wenn mich die schlechte Handschrift des Gesandten nicht getäuscht hat, stets ohne Namen des Meisters angeführt. Sollte es wirklich, wie der Cupido lange Zeit hindurch, dem Coreggio mit Unrecht zugeschrieben und in dessen Manier von Parmegiano gemalt worden sein? Schwächer als die sonst den Maßen nach ihm entsprechende Io ist es auf jeden Fall.

5—7) Drei Meisterwerke Coreggio's: Io, Danae und Leda. Die beiden ersten Bilder hatte Coreggio nach Vasari 5, 46 für den Herzog Friedrich II. von Mantua gemalt, welcher dem Kaiser Karl V. damit ein Geschenk machen wollte. Wahrscheinlich ist dies zu der Zeit geschehen, als der Kaiser sich 1529—30 der Krönung wegen in Bologna aufhielt. Denn Herzog Friedrich war noch im Jahre 1527 als Markgraf von Mantua feindlich gegen ihn aufgetreten, besuchte ihn aber im November 1529 in Bologna und empfing nach der Krönung seinen Gegenbesuch und die Herzogswürde (Muratori, Annali X, 1, p. 286, 314). Die Vermuthung Fiorillo's 2, 280, daß die Bilder in Mantua bis 1630 blieben und erst nach der Einnahme dieser Stadt von dem General Colalto nach Böhmen geschickt wurden, ist also unbegründet. Möglicher Weise hat Vasari, welcher die Danae irrig eine Venus nennt, vergessen zu berichten, daß auch die Io damals an Karl V. kam, denn ihre Größe läßt sie als Gegenstück der Leda erkennen. Wie sie dann in Perez' Besitz gelangten, weiß man nicht; ich glaube als Geschenk Philipp's II. an seinen Günstling. Von da ab können wir sie weiter verfolgen. Die beiden Mailänder Bilder, welche Rudolf II. erwarb, waren sicher von Pompeo Leoni aus Spanien dorthin geschickt worden. Die Danae und Leda kommen im Prager Verzeichnisse von 1621 ausdrücklich vor (Perger S. 105 und 107), die Io ist entweder zufällig ausgelassen oder vorher nach Wien gebracht worden. Gerade dieses Gemälde ist eine Perle des Belvedere (Engert S. 40) und wird mit Recht von Waagen 1, S. 77 als das ursprüngliche Original gepriesen. Daß die Replik des Berliner Museums, welche aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden nach mehrfachen Wanderungen und Schicksalen in den Besitz König Friedrich's II. von Preußen gelangte, (Mengs, Opere 2, 143 ff.) aus Prag nach Stockholm gebracht war, wird nicht berichtet, Dudik's unvollständig mitgetheiltes Inventar erwähnt sie nicht. Rudolf II. wird nicht zwei Originale besessen haben; eins davon wäre wohl bei irgend einer Gelegenheit verschenkt oder ausgetauscht worden. Daß aber Coreggio dieselben Gegenstände wiederholte, hat nichts Auffallendes. Von der Leda existirt nur ein Exemplar. Es wird in dem schwedischen Inventar Nr. 78 (bei Perger S. 118) als „Un tableau, ou est peint une femme avec un cigne et des petits garçons pres ses pieds" aufgeführt. Aus der Sammlung der Königin Christine gelangte es in die Galerie des Fürsten Odescalchi, dann des Herzogs von Orleans und schließlich in das Berliner Museum. Auch die Danae kam auf demselben Wege in den Besitz des Herzogs von Orleans, von dort nach England schließlich nach Rom in den Palast Borghese, wo sie noch heute bewundert wird (Beschr. d. Stadt Rom III, 3, S. 297). Mengs hatte sie für verschollen gehalten.

Khevenhiller's eigene Bilder mögen einen geringern Werth gehabt haben. Den Parmigiano

*) Gentiluomo parmigiano nennt ihn Vasari, Perger S. 119 den berühmten französischen Bayard.

finden wir in Stockholm wieder; denn offenbar ist „un tableau ou un serpent tient une femme par la poitrine" (Nr. 51 bei Dudik S. 104) seine Cleopatra, den heil. Sebastian eben daselbst No. 226 „ou un homme est attaché à un arbre et blessé d'une fleche" (Dudik S. 106); über den Johannes den Täufer weiß ich nichts zu sagen. Das Portrait der Donna Juana mag unter den Conterfeits vom Hause Oesterreich stecken, welche das Inventar von 1621 summarisch nennt (Perger S. 111); sie kamen großentheils nach Schweden.

(Schluß folgt).

Korrespondenz.

Aus Paris.

Hr. La Caze und seine Sammlung. — „Der Tanz" von Carpeaux am neuen Opernhause. — Auktion San Donato.

Anfang Dezember.

om. Nachdem seit vier bis fünf Monaten aller Augen auf München mit seiner „internationalen" und anderen Ausstellungen gerichtet, immer nur München die Losung gewesen, und fast alles Andere in den Hintergrund sich gedrängt sah, scheint es endlich an der Zeit, auch auf die Pariser Kunstbewegung einen forschenden Blick zu werfen und sich zu fragen, ob nicht etwas der Mittheilung Werthes in der französischen Hauptstadt vorgefallen, während Ihr Berichterstatter ferne von den Seine-Ufern weilte, und am Meeresstrand, am Rhein, an der Isar und der Donau mannigfachen Natur- und Kunstgenüssen nachging. Und da zeigt sich denn bei der ersten flüchtigen Umschau, daß an Stoff wahrlich kein Mangel, daß eher aus dem Ueberfluß eine Verlegenheit erwachsen könnte; so mag denn vielleicht ein kurzer Bericht aus Paris Ihnen und den Lesern nicht unwillkommen sein.

Weitaus das Wichtigste, was sich unserer Beachtung aufdrängt, knüpft sich dieses Mal an einen Todesfall an, so daß unsere Korrespondenz der Hauptsache nach als Nekrolog wird aufzutreten haben. Der hervorragendste unter allen Pariser Liebhabern, derjenige, der mehr als irgend ein anderer Einsicht und wirkliches Verständniß in Sachen der Kunst mit Eifer und Beharrlichkeit im Sammeln alter Gemälde verband, Herr Louis La Caze, starb plötzlich in den letzten Septembertagen dieses Jahres. Im Gegensatz mit dem Marquis v. Hertford, dessen nahes Ende seit einer Reihe von Jahren regelmäßig von Monat zu Monat vorausgesagt wird, wie er denn auch selbst seinen Zustand als bejammernswerth und hoffnungslos schildert, dabei aber so recht eigentlich sich die Aufgabe zu stellen scheint, jene Propheten Lügen zu strafen, im Gegensatz mit diesem Liebhaber im großartigsten Maßstabe wurde Herr La Caze, der kaum an der Schwelle des Greisenalters stand und dessen rüstiges Aussehen bei seiner regelmäßigen Lebensweise noch ein langes Leben zu verheißen schien, ganz unerwartet dahingerafft. Und während Niemand sich rühmen kann, in die Absichten des englischen Peers eingeweiht zu sein, der das Geheimnißvolle und die Ueberraschungen liebt, und während daher über seine letzten Verfügungen bezüglich seiner kostbaren Sammlungen bei dem Mangel an jedem Anhaltspunkt die widersprechendsten Gerüchte im Umlauf sind, so wußte dagegen Jedermann, daß Monsieur La Caze, welcher ebensowenig wie der kolossal reiche Marquis jemals durch irgend ein Gebot zu bewegen gewesen wäre, ein Bild wieder abzutreten, das einmal seiner Sammlung einverleibt war, diese Sammlung als Vermächtniß dem Staat zu hinterlassen beabsichtige. Und die Eröffnung seines Testamentes bestätigte auch vollkommen die demgemäß gehegte Erwartung. Es ist hier wohl am Platze, etwas länger bei diesem Ehrenmanne zu verweilen, dessen Hingang die empfindlichste Lücke ist, welche der Tod seit langen Jahren in den schon so sehr gelichteten Reihen der hiesigen Kunstliebhaber geschlagen hat. Louis La Caze gehörte einer angesehenen und wohlhabenden altfranzösischen Familie an. Sein Vater bekleidete unter der Restauration, sein ältester Bruder unter Louis Philippe die Würde eines Pairs von Frankreich, und

letzterer spielte außerdem als Liebhaber, besonders als Pferdeliebhaber, in den eleganten Kreisen der Hauptstadt seiner Zeit eine Rolle. Louis war von Jugend auf eine ganz anders angelegte Natur. Gleichgültig gegen alle äußeren Erfolge und allem Schein abhold, hatte er nur Sinn für ernste Studien und nützliche Beschäftigung, und sein Lebenlang fand er am Lernen solchen Genuß, daß er in den letzten Jahren noch verschiedene Vorlesungen in der Sorbonne und im Collège de France regelmäßig besuchte, wobei ihm die große Entfernung seiner Wohnung von dem Studentenwinkel nie ein Hinderniß in den Weg legte. Sein eigentliches Studium war die Arzneikunde gewesen: er war ausübender Arzt, doch nur in der Art, daß er unentgeltlich in den Hospitälern, oder auch privatim den Armen seines Stadtviertels ärztlichen Rath und Beistand ertheilte. Mit zunehmendem Geschmack an der Kunst und Eifer im Sammeln trat allerdings dieser sein Beruf immer mehr in den Hintergrund, nie aber verlor er die Freude an ernster Beschäftigung. Sein Geist war von seltener Frische, Beweglichkeit und Klarheit, und seine Unterhaltung stets anziehend und lehrreich, mit heitern Scherzen gewürzt, immer aber gutmüthig-harmlosen; denn der Grundzug seines Wesens war Milde und Wohlwollen, und nie hörte man von ihm auch nur eine spöttische Bemerkung über Fehler und Schwächen Anderer, die doch seinem scharfen Blicke nicht entgehen konnten. Mit immer steigender Theilnahme wandte er sich den Fragen über bildende Kunst zu, über deren Wesen er gründlich nachgedacht hatte, so zwar, daß er selbst Erörterungen theoretischer Natur und ästhetische Untersuchungen nicht ganz von sich abwies, wenn er auch begreiflicher Weise bei seiner praktischen Beschäftigung mit den Werken der alten Meister auf die bezeichnenden Unterschiede und die Eigenthümlichkeiten der Künstler in erster Linie sein Augenmerk richtete. Uebrigens war sein Geist doch so geartet, daß er sich gegenüber der idealen Richtung in der Kunst gleichgültig, ja abweisend verhielt, und als Sammler namentlich nur die Werke der Koloristen und der Meister der Palette suchte, mit anderen Worten: diejenigen Maler, deren Bedeutung in der Farbe, im Reiz der Pinselführung und in der Meisterschaft der Behandlung liegt. Ausgeschlossen blieben daher alle Italiener, mit Ausnahme der Venezianer. Tintoretto's Senatorenporträte und Bassano'sche Schafherden und dergleichen anzuhäufen, ward er denn auch nicht müde. Seine auserkorenen Lieblinge aber waren Rembrandt und Rubens, Velazquez und Ribera; Fr. Hals, A. Brower, Teniers und Ostade, Watteau, Largillière, Chardin und Greuze. Von allen diesen und vielen anderen Meistern ähnlicher Richtung hatte er zahlreiche Werke zusammengebracht der verschiedensten Art und Größe. Kein Maß schreckte ihn, er hatte Raum für Alles, da er ganz allein ein eigenes Haus bewohnte, in welchem er sich so klein wie möglich machte, um seinen geliebten Meistern den Platz zu gönnen. Er hing mit warmer Liebe an seinen Bildern, nannte sie seine Freunde, mit denen er nicht müde werde, zu verkehren, die ihm nie untreu werden, ihn nie durch Widerspruch reizen, ihm immer ihre angenehmste Seite zukehren u. s. w. Dabei kannte er kein selbstsüchtiges Abschließen, kein ängstliches Bewachen seiner Schätze, vielmehr war er glücklich, seine Genüsse zu theilen, und er trieb die Liberalität so weit, auch in seiner Abwesenheit Jeden zuzulassen, der nur seinem Diener oder seiner Haushälterin seine Karte vorwies. Am liebsten empfing und begleitete er selbst die Besucher, erklärte ihnen die Bilder, deren jedes einzelne seinen Stoff lieferte zu geistvollen und lehrreichen Bemerkungen, und bat wohl um Entschuldigung, wenn er mit zu viel Wärme und Vorliebe von seinem eigenen Besitzthum spreche, da er ja, nicht anders als der Vater seinen Kindern gegenüber, mehr die guten Eigenschaften als die Fehler seiner Bilder im Auge zu haben geneigt sei. Die größte Freude hatte er, wenn ausübende Künstler oder Kunstjünger ihn besuchten, und er pflegte besonders die letzteren direkt einzuladen und ihnen das Kopiren in seinem Hause zu erleichtern, da er durchaus kein Hehl hatte, daß er mit der Richtung, welche die neuere Kunst eingeschlagen, keineswegs einverstanden sei, und da er sich schmeichelte, auf junge empfängliche Gemüther einen wohlthätigen Einfluß ausüben zu können. Es ist ihm dieses sicher in vielen Fällen gelungen, denn bei seiner großen Einsicht und Erfahrung in Dingen der Kunst, bei der eindringlichen und überzeugenden Weise, mit der er seine Ansichten wie im Vorübergehen und ohne alle Pedanterie vortrug und jederzeit mit Beispielen zu belegen wußte, die er unter der Hand hatte, endlich bei dem großen Ansehen, das er sich in allen Kreisen der Kunstbeflissenen zu erwerben gewußt und das in stetem Zunehmen war, blieb die wohlthätige Wirkung selten aus. Bis vor wenigen Jahren noch unternahm er regelmäßig

einmal des Jahres eine weitere Reise nach Deutschland, nach Spanien, nach Oberitalien bis Florenz, nach Belgien und Holland, um in den reichen Galerien jener Länder seine Lieblinge aufzusuchen, und er pflegte zu sagen, daß von den Tausenden von Reisenden, welche Jahr aus Jahr ein nach allen Himmelsgegenden sich zerstreuen und aller Herren Länder besuchen, keiner gegen Langeweile geschützt, keiner darüber im Klaren sei, was wahrer Genuß heiße, als der Kunstfreund, und daß mit dem Wonnegefühl eines Bilderliebhabers, der zum ersten Male das königl. Museum zu Madrid oder die Galerie zu Dresden betritt, kein anderer Reiseeindruck sich vergleichen lasse. — Seiner äußeren Erscheinung nach und den Gewohnheiten seines Lebens zufolge konnte man Herrn Louis La Caze ein Original, einen Sonderling nennen. Nachgesagt wurde ihm, daß er seine Nahrung in einem Speisehaus der allerbescheidensten Art (zu 32 Sous die Mahlzeit) einnehme, und daß er seine Kleider im eigenen Hause von einer Näherin sich fertigen lasse, und sein Aussehen war allerdings der Art, daß die Angabe alle Wahrscheinlichkeit für sich hatte; es war aber schwer zu sagen, was bei ihm vorwiegen mochte: ob übertriebene Sparsamkeit oder, der Einfachheit seines Wesens entsprechend, absolute Gleichgiltigkeit und Sorglosigkeit in Betreff seines persönlichen Eindruckes. Eigentlichen Geiz konnte man ihm doch entschieden nicht zur Last legen, auf keinen Fall Hartherzigkeit; denn Jeder, der einmal mit ihm durch die Straßen gegangen, hatte Gelegenheit, die Beobachtung zu machen, daß er nie an einem armen Weib, wie man deren oft genug mit Kindern unter den Hausthüren oder in einer Straßenecke kauern sieht, vorüberging, ohne ihr ein Almosen zu reichen, und — was noch viel mehr besagt — er war so durchdrungen von der Heiligkeit seines Berufes als Arzt, und so beseelt von werkthätiger Nächstenliebe, daß, als im Jahre 1849 die Cholera in Paris wüthete, er soviel arme Kranke, als die Räume seines Hauses zu fassen vermochten, bei sich aufnahm und für alle ihre Bedürfnisse sorgte. Sparsam und umsichtig ging er übrigens auch bei seinen Erwerbungen zu Werke, und es bedarf kaum der Erwähnung, daß er nicht zu jener Klasse von Liebhabern gehörte, die bei feierlichen Veranlassungen — wie die großen Versteigerungen der letzten Jahre waren — und zwar nur da sich betheiligen und ein allgemein bewundertes und begehrtes Werk um jeden Preis an sich zu bringen suchen. Er gehörte vielmehr zu jener Gattung von (verständigen) Käufern, die Gelegenheiten abwarten, und darin war er auch sein Lebenlang glücklich, und zwar um so mehr, als sein angeborener Geschmack und sein gesunder Blick ihn das Gute und Vortreffliche erkennen ließ, ehe die Mode es in Schutz genommen und ehe die richtige Würdigung Gemeingut geworden war. Namentlich auch in Bezug auf die französische Schule des vorigen Jahrhunderts sah er vollkommen voraus, daß sie bald die allgemeine Liebhaberei werden würde, denn er fühlte und erkannte die großen malerischen Eigenschaften, das ursprüngliche Künstlertemperament jener Meister, welche durch den hohlen Klassicismus L. David's und seiner Nachfolger so ungerechter Weise verdrängt worden waren. Mit lebhaftem Vergnügen erinnerte er sich daran, wie er im Jahre 1825 seinen ersten Chardin für 25 Franken auf dem Quai Voltaire gekauft. Unter ähnlicher Bedingung erwarb er seine schönsten Watteau, Lancret und Boucher, seine ausgezeichneten Portraits des N. Largillière u. A. Diese Hellsicht kommt jetzt der Sammlung des Louvre zu Gute, welche in dieser Richtung noch manche Lücke auszufüllen hat, und sich durch die La Caze'sche Schenkung sehr wesentlich bereichert.

Auf volle 600 beläuft sich die Zahl der Bilder, die der Verstorbene bei sich aufgehäuft hatte, und die er durch testamentarische Verfügung dem Museum des Louvre hinterließ, ohne andere Bedingung als den bescheiden angedeuteten Wunsch, es möge dieser Complexus, im Wesentlichen ungetrennt, in einem oder zwei Sälen des Louvre als „Sammlung Louis La Caze" aufgestellt werden. Diesen Wunsch im buchstäblichen Sinne zu erfüllen, erachtete die Verwaltung der kaiserlichen Museen als heilige Pflicht, und da, wie es scheint, in dem ganzen ungeheuren Louvre kein geeigneter Saal sich finden ließ, so faßte man kurzweg den Entschluß, den großen prachtvollen Saal, des gardes genannt, welcher vor drei Jahren erst mit bedeutenden Kosten für die altetruskischen Gräber und die Gegenstände von gebranntem Thon aus der Campana-Sammlung eingerichtet worden war, den La Caze'schen Bildern einzuräumen. Ohne allen Zweifel wird man die gute Absicht rühmend anerkennen müssen, und die Manen des großmüthigen Gebers werden versöhnt der neuen Einrichtung, sobald sie vollendet, Beifall zulächeln, wenn auch nur die Hälfte der ganzen Sammlung

in dem gewaltig großen Saale untergebracht und die geringere Hälfte beseitigt werden wird; doch können wir bei alledem nicht umhin, uns zu wundern über die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher man hier zu Lande solche kostspielige Abänderungen vornimmt und immer wieder und wieder das unabsehbare Provisorium verlängert, in welchem nun schon die ganze Dauer des zweiten Kaiserreichs hindurch die reichhaltigen und kostbaren Sammlungen des Louvre sich befinden.

Etwas von dem Lärmen ist sicher auch zu Ihnen gedrungen, welchen die kolossale Gruppe aus weißem Marmor, der „Tanz", von Carpeaux, eine von den drei Gruppen, welche den untern Theil der Fassade der neuen Oper zu zieren bestimmt sind und schon vor einigen Monaten enthüllt wurden, in den Blättern und im Publikum gemacht hat. Die Anwendung des Nackten hat sich bekanntlich die monumentale Kunst zu keiner Zeit entgehen lassen, nie aber und nirgends wurde das Auge damit so übersättigt und an die Zurschaustellung weiblicher Formen gewöhnt, wie in den letzten zehn Jahren hier. Dennoch erklärte sich die öffentliche Stimme mit seltener Einmüthigkeit gegen diese Gruppe, deren Nacktheit zunächst deßhalb unpassend gefunden wurde, weil eine charakteristische Darstellung des Tanzes durch fliegende Gewänder, durch Blumengewinde und Aehnliches sich viel eher erreichen lasse; dann aber, weil in dem gegebenen Falle die Nacktheit eine Absichtlichkeit zur Schau trägt, welche, in Verbindung mit den Geberden und Bewegungen der Figuren, einen von den künstlerischen Bedingungen wesentlich verschiedenen Beweggrund durchblicken läßt und nicht anders als anstößig wirken kann. Trotz dem nahezu einstimmigen Verdammungsurtheil fehlte es doch auch, begreiflicher Weise, nicht an solchen, die den Künstler und sein Werk in Schutz nahmen; eine Polemik entspann sich, und der Gegenstand war eine Zeit lang an der Tagesordnung, bis es je mehr und mehr stille wurde und der Strom der Vergessenheit auch über diese Frage zusammenschlug. Da, mit einem Male erhob sich ein Schrei des Entsetzens, der durch alle Blätter ging. Eines Morgens fand man die eine weibliche Gestalt, welche im Eifer des bacchantischen Tanzes sich den auffallendsten Wendungen und Verrenkungen ihres jugendlichen Körpers hingiebt, mit einer ganzen Dintenflasche beworfen und durch einen großen schwarzen Fleck entstellt. Nun wendete sich mit einemmale das Blatt: Freunde und Gegner vereinigten sich in den lebhaftesten Bezeugungen des Unwillens, die Gruppe wurde ein bedeutendes Kunstwerk, der Bildhauer das interessante Opfer blinden Eifers oder vandalischer Zerstörungswuth, und man war nicht weit entfernt, ihm Abbitte zu thun für etwaige Schmähungen. Endlich fehlte es auch nicht an solchen, die sich nicht entblödeten, unliebsamen Vermuthungen Ausdruck zu geben, gleich als stünde der Meister des Werkes und dessen Entsteller sich nicht so feindlich entgegen als man vermuthen sollte; doch wurden diese beleidigenden Unterstellungen mit Unmuth zurückgewiesen; das Werk wurde indessen sorgfältig reingewaschen, mit dem Flecken und ohne den Flecken photographirt und in zahllosen Exemplaren verkauft, und schließlich gereichte Alles zur größeren Ehre des Herrn Carpeaux. In den letzten Tagen ging das Gerücht, daß die Gruppe in's Innere des Gebäudes versetzt und durch eine neue, demselben Künstler schon bestellte, ersetzt werden solle. Die Sache wurde geglaubt, bis der „gekrönte" Künstler das Ganze in einer feierlichen Erklärung in Abrede stellte und als müßige Erfindung bezeichnete. Jedenfalls giebt es für heute und morgen keinen berühmteren Bildhauer in Paris als Herrn J. Baptiste Carpeaux, welcher außerdem noch, wie man versichert, das Glück hat, sich des allerhöchsten Wohlwollens in ganz ungewöhnlichem Maaße zu erfreuen. — Was den Riesenbau der neuen Oper selbst betrifft, so werden bis zu dessen gänzlicher Vollendung allem Anschein nach noch mehrere Jahre vergehen.

Wiewol seit Anfang November das Hotel Drouot in voller Thätigkeit ist, so läßt sich doch von nennenswerthen Versteigerungen noch nichts berichten, wohl aber auf eine solche vorbereiten, die seit Anfang des Winters schon alle Zungen in Bewegung setzt und alle Kunstbeflissenen mit der lebhaftesten Erwartung erfüllt. Alles was in San Donato, der großartigen Besitzung des Fürsten Demidoff bei Florenz an Kunstwerken noch übrig ist, soll im Laufe des Winters in einem eigens dazu erbauten Sale ausgestellt und öffentlich versteigert werden. Nachdem zu verschiedenen Malen eine Anzahl älterer und neuer Bilder, dann die Sammlung der Tabaksdosen und zuletzt die berühmten 23 altniederländischen Bilder unter den Hammer gekommen, blieben noch verschiedene höchst bedeutende Abtheilungen von Kunstwerken übrig: zunächst die neueren Bilder, darunter Werke

ersten Ranges, wie A. Scheffer, Francesca di Rimini und P. Delaroche, Jane Grey; dann die berühmte Sammlung der Greuze: mehr als 20 Bilder, die der Vater des gegenwärtigen Fürsten seiner Zeit in Paris gesammelt; dann eine große Anzahl Gold- und Silbergefäße, europäische und orientalische Waffen, chinesisches, japanesisches und diverses Porzellan, venezianische Gläser, alte Möbel und Kunstgegenstände der verschiedensten Art; endlich eine Sammlung italienischer Bilder, welche der Fürst in Florenz erworben. Wir werden seiner Zeit Ausführlicheres über diese Sammlung und deren Zersplitterung zu berichten haben.

Aus dem Elsaß.

Straßburg. — Obernai. — Schlettstadt. — Colmar. — Mühlhausen. — Dornach.

Oktober 1869.

E. M. Die geistigen Bande, welche den Elsaß an Deutschland knüpfen, sind noch keineswegs in dem Grade locker geworden, daß nicht ein reger künstlerischer und literarischer Verkehr zwischen beiden Ländern bestände. H. Kurz zählt in dem eben erscheinenden vierten Bande seiner deutschen Literaturgeschichte eine ziemlich bedeutende Zahl von Elsässern auf, und auf dem Gebiete der bildenden Kunst begegnen wir ebenfalls mehr als einem Elsässer, welcher sich seine Inspirationen auf der anderen Seite des Rheines holt. Ich nenne z. B. den lustigen, geistreichen Jundt in Paris, der vorzugsweise Stoffe aus dem Schwarzwald, aus Tirol u. s. w. behandelt; den Bildhauer Friedrich in Straßburg, der für Deutschland mindestens ebenso viel wie für Frankreich gearbeitet hat; der Landschafts- und Thiermaler Haffner macht ebenfalls häufige Exkursionen zu unsern Nachbarn; ein anderer Elsässer, Hr. Lallemand, endlich hat sich in Baden völlig germanisirt. Es wird daher für den deutschen Leser nicht uninteressant sein, zu erfahren, was auf diesem Boden gegenwärtig sei es Neues geschaffen, sei es für das Verständniß der künstlerischen Vergangenheit geleistet wird.

Das schöne Ländchen gewährt in diesem Moment einen seltsamen und, um es offen zu sagen, wenig erfreulichen Anblick. Während ihm sein Volksschulwesen einen Ehrenplatz unter den Departements des Reiches anweist, nimmt es in politischer und sonstiger geistiger Beziehung eine der letzten Stellen ein. Es gehört zu den wenigen Distrikten, in denen alle officiellen Candidaten reüssirt haben, Alle! Ein Widerspruch, den wir nicht zu erklären versuchen, der aber speciell auf das Kunstleben nicht ohne den nachtheiligsten Einfluß bleiben kann. Die Kunst ist durch die Präpotenz des Militarismus, durch die herrschende Stellenjägerei und durch das Vorwiegen und die Erfolge der exakten Wissenschaften aus Straßburg fast vollständig verbannt. Umsonst kämpfen einige Männer von feinerem Sinn und Geist gegen die herrschende materialistische Strömung an; sie werden auf der einen Seite bedroht von der feindseligen Disposition der Regierung, auf der andern von dem Indifferentismus ihrer Mitbürger, und müssen froh sein, daß es ein Colmar und Mühlhausen giebt, welches sie dem kleinlich gesinnten Straßburg entgegenstellen können. Dieses letztere jagt vergebens der Entwicklung seines materiellen Wohlstands nach; es wird dennoch den Reichthum jener anderen beiden Städte niemals erringen; das Ende seines Fetischismus wird sein, daß es nach dem Sturze des Régime's, welches seine gegenwärtigen Neigungen begünstigt, mit seiner moralischen, politischen, literarischen und künstlerischen Erziehung wieder von vorne wird anfangen müssen.

Beweise für diese unsere sehr ernste Auffassung der Dinge bieten sich von allen Seiten. Den künstlerischen Unternehmungen wird grundsätzlich nicht nur jede Geldunterstützung, sondern — was mehr ist als Geld — auch jede Sympathie verweigert. Oder ist etwa die winzige Summe von 300 Franken, welche die Provinzialregierung der seit 38 Jahren bestehenden „Gesellschaft der Kunst-

freunde" in Straßburg jährlich zuwendet, eine Unterstützung zu nennen? Als die Gesellschaft voriges Jahr um die Erhöhung der Summe auf 500 Franken einschritt, um doch wenigstens denselben Beitrag für sich zu erzielen, welchen die Schützengesellschaft jährlich erhält, war eine grobe Antwort der Behörde ihr einziger Erfolg! Einige Ziffern werden zeigen, in welcher ungünstigen Lage sich die Gesellschaft andern ähnlichen Vereinen gegenüber befindet. Sie erhält im Ganzen (von der Regierung und von der Stadt) eine Unterstützung von 600 Franken. Die Gesellschaft der Kunstfreunde in Marseille dagegen erhält 4200 Franken, die von Bordeaux 5500 Franken, die von Lyon sogar 11,500 Franken! Bei dieser Gleichgültigkeit der Bewohner ist es also nicht zu verwundern, wenn der Straßburger Verein nichts Bedeutendes zu Wege bringt. Im vorigen Jahre hat er nur für 800 Franken Kunstwerke gekauft. und die durch Privatleute in Straßburg auf der Vereins-Ausstellung gemachten Ankäufe belaufen sich nur auf die Summe von 5000 Franken. Ueber den Zwist des Straßburger Vereins mit den übrigen rheinischen Kunstvereinen, den man jenem bald als eine Ehre angerechnet, bald zum Vorwurf gemacht hat, wollen wir hier nichts weiter sagen; es würde zu weit führen, die Folgen davon aufzuzählen. Nur soviel sei bemerkt, daß die Feindseligkeit sich nicht auch auf die deutschen Künstler erstreckt: auf den beiden letzten Ausstellungen des Straßburger Vereins sah man Werke von Düsseldorfer, Karlsruher, Stuttgarter, Münchener und Wiener Künstlern, und mehrere davon wurden angekauft.

Gegenüber der Gesellschaft für die Erhaltung der historischen Monumente des Elsaß und dem literarischen Verein in Straßburg hat sich der Generalrath des Departements (Conseil général du Bas-Rhin) noch knauseriger gezeigt als dem Kunstverein gegenüber: er hat ihnen die Subventionen von je 1000 Franken, die ihnen früher bewilligt worden waren, wieder entzogen. Dagegen ist allerdings nicht zu vergessen, daß für die städtische Polizei vom Magistrate von Straßburg eine Erhöhung des Credits um 18,000 Franken gefordert wurde. — Das Museum vegetirt mehr als es lebt. Es liefert uns den Beweis, daß Geld allein — welches die Straßburger übrigens bekanntlich nicht aus dem Fenster zu werfen pflegen — nicht genügt, um ein Kunstinstitut in die Höhe zu bringen. Das Straßburger Museum hat ein doppelt so hohes Budget als das Colmarer. Aber welche Wunder bringt letzteres mit seinen bescheidenen Mitteln zu Stande, Dank der aufopfernden Thätigkeit der Direktion und dem patriotischen Eifer der Bewohner, welche stolz auf ihre Schätze sind! Hier wird man wirklich an die sieben Brote des Evangeliums erinnert. — Das Museum von Straßburg hat man vor Kurzem in ein früheres Kafehaus am Kleberplatze transferirt; ich bin es zufrieden; können wir doch daran die Hoffnung knüpfen, daß auch die Bierhäuser sich noch einmal in Heiligthümer der Kunst verwandeln werden; und dann sind die Lage und die Beleuchtung beim neuen Lokale wenigstens besser als beim alten. Man hat auch einen Katalog des Museums herausgegeben; wir würden auf dessen Gebrechen näher eingehen, wenn nicht das Museum ein Kapitalgebrechen hätte, nämlich das von Roland's Stute: eine Leiche zu sein. Mit Ausnahme von vier bis fünf Bildern, unter denen die dem Memling zugeschriebene „Vermählung der heil. Katharina" den ersten Rang einnimmt, enthält es nur ganz interesselose Sachen.

Die höchst bedeutende öffentliche Bibliothek und die Sammlungen der Alterthümer sind nicht einmal in einem städtischen Gebäude untergebracht. Sie stecken provisorisch (dieses Provisorium dauert bereits 50—60 Jahre!) in dem Chor des sogenannten neuen Tempels, welcher Eigenthum des protestantischen Seminars ist. Die öffentlichen Gebäude, welche ihnen als würdigere Behausungen dienen könnten, hat man für Zwecke eingerichtet, die man für wichtiger hielt, z. B. schenkte man das kolossale Palais am Rheinufer dem Kaiser, der niemals drin wohnt!

Neubauten von einigem Interesse giebt es in Straßburg nur sehr wenige. Gegenwärtig restaurirt man das von dem Ingenieur Daniel Specklin 1585 erbaute Palais du Commerce; aber man verunstaltet es dabei, indem man das für die ursprünglichen Verhältnisse berechnete Dekorationssystem auf eine weit größere Masse ausdehnt.

Vor einigen Wochen wurde die Statue Sturm's von Sturmeck, ein Werk des Bildhauers Friedrich, aufgestellt. Der treffliche Meister hatte vor Jahren schon sein Werk der Stadt unentgeltlich angeboten, aber stets eine abweisende Antwort erhalten: man fürchtete, die katholische Bevölkerung durch den Anblick dieses Sturm von Sturmeck zu kränken, der einer der Hauptförderer

der Reformation in Straßburg war. Endlich hat das protestantische Gymnasium das Geschenk angenommen und die Statue in seinem Hofe aufgestellt. Das ist das Wenigste, was man für einen Mann thun konnte, der an der Schöpfung dieser einst berühmten Anstalt in erster Linie betheiligt war, und der im Jahre 1531 die schöne Bibliothek der Straßburger Akademie gründete. Die Statue des Herrn Friedrich ist edel und imposant, nur in der Bewegung liegt etwas Gezwungenes und das rechte Bein scheint zu kurz zu sein. — Im Atelier des Künstlers befindet sich ferner eine in Sandstein ausgeführte Statue des Meisters Johann Hültz von Köln, des Vollenders der Thurmspitze der Kathedrale. Es hängt nur von dem Belieben der Stadt ab, wann sie aufgestellt werden soll.

Straßburg zählt gegenwärtig manchen berühmten Künstler zu seinen Mitbürgern. Aber die Zahl der dort ansässigen ist gering im Verhältniß zu den vielen, die nach Paris ausgewandert sind. (Im „Salon“ von 1869 figurirten 54 Aussteller aus dem Elsaß, eine enorm hohe Zahl, verglichen mit den übrigen Provinzen.) Und für die Bedürfnisse des Landes sind auch die wenigen Zurückgebliebenen immer noch zu viel; wenn Frankreich von der einen Seite und Deutschland von der andern ihnen nicht zu Hülfe kämen, — in Straßburg würden sie Hungers sterben.*)

An Bildhauern leben in Straßburg außer dem genannten Friedrich noch die Herren Ph. Graß und Dock. Graß erfreut sich im In- und Auslande eines wohlverdienten Rufes. Dock ist gegenwärtig insbesondere mit dekorativen Arbeiten zur äußeren und inneren Ausschmückung von Gebäuden und Wohnungen beschäftigt und versieht nicht nur den Elsaß, sondern auch einen Theil der umliegenden Länder, z. B. die Schweiz, mit Werken seiner Hand und seiner zahlreichen Hilfsarbeiter. Er versteht es, diese so häufig rein fabrikmäßig behandelten Arbeiten durch seine fruchtbare Phantasie künstlerisch zu beleben und zeichnet sich durch eine tiefe und solide Kenntniß der Style aus, namentlich der Renaissance und des 17. und 18. Jahrhunderts.

Den Maler Theophil Schuler kann ich nicht besser charakterisiren, als indem ich ihn den Moritz v. Schwind des Elsaß nenne. Wie dieser, ist auch er vorzugsweise Zeichner, und entwickelt im komischen und naiven Genre sein spezifisches Talent. So versteht er auf höchst reizende Weise elsäßische Märchen und Sagen zu illustriren, und seine Zeichnungen zu dem „Pfingstmontag“ von Arnold, seine „Schlitteurs des Vosges“, sein „Hans im Schnockeloch“, haben ihm in Frankreich wie in Deutschland, wo man ihm häufig in illustrirten Blättern begegnet, eine wohlbegründete Beliebtheit verschafft. Gegenwärtig arbeitet er an der Illustration des bekannten elsässischen Romans: „Histoire d'un paysan“, und bestrebt sich, den zugleich volksthümlichen und heroischen Charakter zu treffen, in welchem das Buch gehalten ist. Zu bedauern bleibt nur, daß das allzusehr beschleunigte Erscheinen des Werkes in wöchentlichen Lieferungen dem Künstler die Ruhe raubt, welche nöthig wäre, um eine ganz gediegene und abgerundete Gestaltung der Arbeit zu Stande zu bringen.

Felix Haffner ist im Gegensatze zu Schuler vorzugsweise Kolorist. Vor zwanzig Jahren zählte er zu denjenigen Landschafts- und Thiermalern, welchen die Pariser Kritik die schönste Zukunft prophezeite, und es unterliegt keinem Zweifel: wäre er in Paris geblieben, würde er neben Troyon, Brascassat und Rosa Bonheur seinen Platz behaupten. Auch heute noch zwingt er uns trotz seiner oft inkorrekten und vernachlässigten Form durch die Energie und Originalität seiner Auffassung zur Bewunderung. — Touchemolin behandelt mit Glück militärische Gegenstände, Eugen Beyer Scenen aus der lokalen Geschichte, gewöhnlich mit philosophischer und politischer Zuspitzung. Auch Louis Schützenberger bringt einen Theil des Jahres in Straßburg zu und schmückt dort gegenwärtig den Saal der Eheschließungen im Stadthause mit Bildern.

Auf dem Wege von Straßburg nach dem Ober-Rhein machen wir einen kleinen Abstecher über Obernai. Obernai ist ein kleiner, gut situirter und sehr reicher Ort, der neuerdings mit einer gothischen Kathedrale von trockenem, hartem Styl, welche über eine Million kostet, bedacht worden ist. Sie enthält zwei alte, bisher unedirte Gemälde, die, wenn auch keine Meisterwerke,

*) Der Leser findet ausführlichere Angaben über Elsässische Kunstzustände in einer Anzahl eben im Erscheinen begriffener Aufsätze der „Revue d'Alsace“, betitelt: „Les Artistes alsaciens contemporains et les Arts en Alsace“. Diese Korrespondenz dient denselben zur theilweisen Ergänzung.

doch von Interesse sind und unsern Ausflug lohnen. Sie befinden sich in der „Capelle de l'hospice“ und das eine stellt die Heiligen Petrus, Jakobus von Compostella und Johannes, das andere die Heiligen Margaretha, Magdalena nnd Dorothea in stehenden Figuren auf Goldgrund dar. Das erstere Bild trägt die Signatur H. H. 1508. Gestützt auf dieses Monogramm und mit Rücksicht auf den Aufenthalt Holbein's des Aelteren im Elsaß hat man diesem das Werk zuschreiben wollen. Aber der Styl gestattet dies nicht. Die Formen sind voll und groß, die Gesichter breit und rund. Herr Gérard, Advokat in Colmar, der sich seit langen Jahren mit der elsäßischen Künstlergeschichte beschäftigt, ist geneigt, das Monogramm auf Hans Hirtz, einen seiner Zeit berühmten, durch Wimpheling und Geiler von Kaysersberg gefeierten Meister zu deuten, dessen Werke uns aber leider verloren sind. Man könnte vielleicht auch an einen andern elsäßischen Meister der damaligen Zeit denken, an den von Holbein porträtirten Hans Herbster. Jedenfalls verräth das Werk einen mehr autodidaktischen als in der vollen Strömung seiner Zeit stehenden Meister. Ein solcher Mann hat in den Augen seiner nicht-künstlerischen Zeitgenossen ein ganz besonderes Verdienst, weil er bei seiner Entwicklung mehr Schwierigkeiten zu überwinden hatte, und es erscheint hiernach ganz natürlich, daß Wimpheling, Geiler von Kaysersberg und andere derartige Autoren seine Werke in den Himmel erhoben, während dieselben uns nur ziemlich mittelmäßig vorkommen. Ueberhaupt will ich hier die deutschen Gelehrten, die sich etwa mit der elsässischen Kunst eingehender beschäftigen wollen, auf diese Bilder nur kurz hingewiesen haben. Die Eile meines Besuches und das schlechte Licht hinderten mich an einer genaueren Untersuchung. — In der Kirche von Obernai befindet sich auch ein bemaltes Holzschnitzwerk, dessen durchgeistigter Styl mich lebhaft ansprach.

Die Straße von Obernai nach Colmar führt uns an Schlettstadt vorüber, einer Festung von recht unmalerischem Ansehen, der nur die beiden Kirchen, die eine romanisch, die andere gothisch, einiges Relief geben. Ursache zum Anhalten ist für uns die öffentliche Bibliothek. Sie enthält die Büchersammlung des Beatus Rhenanus, einige interessante Manuscripte, eine schöne Kollektion von speciell elsässischer Literatur, aus dem Besitze des Hrn. Dorlac, und ein gutes kleines Porträt, welches man — ich weiß nicht, auf Grund welcher Autorität — Holbein d. J. zuschreibt.

Nach Colmar mache ich jedes Jahr eine Wanderung, um das Museum zu studiren, das so viele Meisterwerke ersten Ranges umschließt und mit dessen Schätzen ich vertraut bin wie mit alten Freunden. Dieses Jahr war meine Wanderung doppelt genußreich und nutzbringend: ich fand das Museum neu aufgestellt, und zwar so vortrefflich, daß man jetzt jedes Bild im vollen Licht betrachten kann. Die Anordnung macht den Urhebern die größte Ehre. Beim Eintritt übersieht man die ganze Länge des Raumes, zu beiden Seiten reihen sich die vorn und rückwärts bemalten Tafelbilder aneinander, auf passenden Gestellen aufgestellt, während die nur auf einer Seite bemalten Tafeln an der Mauer in entsprechender Höhe aufgehängt sind. So durchläuft der Besucher die ganze Entwickelung der elsässischen Kunst von den Zeitgenossen, einem Bernier, Henner, Schuler angefangen bis zu Martin Schongauer. Am Ende steht der imposante bemalte Holzaltar von Issenheim! Die Kupferstiche sind in den ersten Stock des Klosters hinaufgeschafft, wo sie einen großen Saal füllen. Es sind ihrer 26,000 an der Zahl, darunter manches kostbare Blatt. Die Marmorwerke und Abgüsse füllen einen zweiten großen, erst neuerdings angebauten Saal. Auch das Aeußere des Klosters wurde kürzlich hergestellt, wobei einige sehr interessante gothische Glasfenster zu Tage kamen.*)

Die neuen Erwerbungen des Museums sind zu zahlreich, um hier aufgezählt werden zu können. Man findet sie verzeichnet in dem 1869 publicirten trefflichen Bericht des Herrn Ig. Chauffour, Präsidenten des Vereins, welchem er neues Leben einzuhauchen verstanden hat. Gegenwärtig wird beabsichtigt, mit der Gemäldegalerie ein kunstgewerbliches Provinzialmuseum zu verbinden und schon sind einige interessante Gegenstände dieses Faches zusammengebracht. Dieser sogenannte Schongauer

---

*) Die Sammlungen der naturwissenschaftlichen Gesellschaft, welche sich ebenfalls in demselben Gebäude befinden, umfassen u. A. auch eine schöne chinesische Sammlung, auf welche ich hier die Kunstfreunde aufmerksam machen will.

Verein gewährt überhaupt ein Beispiel höchst anerkennenswerther und in der Provinz allzu seltener Thätigkeit, um hier nicht noch mit einigen Worten darauf einzugehen. Er leistet viel mit ganz geringen Mitteln; er hat vor Allem den Sinn für Kunst im Lande geweckt, und dieser Sinn ist Gold werth; er fehlt eben in Straßburg. Die Mittel des Vereins bestehen in einer Beisteuer von 2 Franken pro Mitglied und in den Subventionen der Kreisregierung (1000 Fr.) und der Stadt (500 Fr.), in Summa 2300 Fr. Damit unterhält und vermehrt er eine Sammlung, welche es mit jeder andern in der Provinz aufnehmen kann.

Zwei Photographen haben gleichzeitig die Hauptbilder des Museums photographirt, Braun in Dornach und Gerst in Colmar. Ich habe sie leider nicht im Einzelnen vergleichen können, nur soviel kann ich sagen, daß die Schongauer'schen Bilder gut gekommen sind; der Altar von Issenheim dagegen läßt an Klarheit zu wünschen übrig. Jede der beiden Kollektionen kostet 2—300 Franken.

Ich bin noch nicht zu Ende mit Colmar, welches für das geistige Leben heute die Hauptstadt des Elsaß ist, sowie Mühlhausen für das industrielle. Die Stadt hat in letzterer Zeit zahlreiche bedeutende Verschönerungen erhalten. Darunter verdienten die Widmungen des Hrn. Bartholdi allein einen Artikel für sich. Dieser ausgezeichnete Bildhauer, welcher auch für Bordeaux vortreffliche Arbeiten geliefert hat, schenkte seiner Vaterstadt das schöne Denkmal Martin Schoen's im Kreuzgange des Klosters Unterlinden und die imposante Fontäne des Admirals Bruat auf dem Marsfelde. In diesem Jahre widmete er der Stadt die hübsche Broncestatue eines elsässischen Winzers mit der (deutschen!) Unterschrift: „Nach der Arbeit." Man hat dieselbe in einer Art Nische in der Nähe der Markthalle aufgestellt; sie macht einen ausgezeichneten Effekt.

Doch weiter! In Colmar haben wir einen Augenblick vergessen können, daß wir in der Provinz sind.

Das ganz amerikanische Mühlhausen erwärmt sich nur sehr langsam für die Kunst. „Die Tyrannei der Baumwolle" hat dort so feste Wurzel geschlagen, daß es schwer wird, eine andere Kunst als die des Mechanikers zum Gedeihen zu bringen. Indessen umfaßt die berühmte Gesellschaft der Industriellen von Mühlhausen auch ein sogenanntes Kunst-Komité, und gegenwärtig bemühen sich eine Anzahl intelligenter Männer, Hr. Engel Dollfus an der Spitze, in ihren Mitbürgern den Sinn für das Schöne zu wecken. Nicht zufrieden damit, die Künste zu unterstützen, üben einige von ihnen sie sogar selbst aus: im Ausstellungspalast der Champs-Elysées figuriren jedes Jahr eine Menge von Bildern, welche die Namen der größten Fabrikanten des Elsaß tragen.

Der im Jahr 1866 vollendete Bau des protestantischen Domes giebt ein redendes Zeugniß ihres Patriotismus, er hat 2,200,000 Franken gekostet; die ganze Summe wurde durch Subscription zusammengebracht; ein einziger Fabrikant zahlte 200,000 Fr. Die Wirkung des Ganzen ist imposant, aber die Ausführung sehr ungleich; zwischen dem Innern und Aeußern besteht ein schreiender Kontrast. Der Architekt hat es nicht verstanden, den gothischen Styl mit den Anforderungen des protestantischen Cultus in Einklang zu bringen. Schöne Fenster und alte Chorstühle, aus dem Jahre 1636, die man aus der alten in die neue Kirche übertragen hat, zieren den Raum.

Das Gebäude, in welches wir jetzt eintreten; ist von anspruchsloserer Gestalt. Es umschließt die von der Gesellschaft der Industriellen gegründete Zeichenschule und die städtische Bibliothek. Die Schule wird von 75 Schülern besucht, einer geringen Zahl für eine so bevölkerte Stadt wie Mühlhausen, die so viel Interesse daran hätte, sich energisch der jetzigen kunstindustriellen Bewegung anzuschließen. Der Zeichenunterricht ist übrigens auch in den oberen Klassen der „écoles primaires" eingeführt. Die Zahl aller Schüler, welche Zeichnen lernen, beläuft sich demnach in Mühlhausen auf mehr als 400.

Vorstand der Bibliothek ist der als Dichter in deutscher Sprache und elsässischer Mundart rühmlichst bekannte August Stöber. Er beschäftigt sich eifrig mit der Bereicherung der Bibliothek, welche bereits 7000 Bände zählt. Ich fand darunter zu meiner Freude auch die „Zeitschrift für bildende Kunst". Stöber hat auch kein kleines Museum von Antiquitäten gegründet (Geräthen, Kostümstücken u. dergl. von elsässischer Herkunft), welches, wie man sagt, durch die neuerdings von Hrn. Engel Dollfus angekaufte Sammlung des Hrn. Schnöringer bereichert werden soll.

Die ganz kürzlich (1864) erst gegründete Gemäldegalerie enthält etwa 60 Bilder von modernen Meistern, theils Geschenke (Hr. Engel Dollfus gab allein 20), theils aus den Erträgnissen der Verlosungen erworben. Es finden sich darunter namentlich elsässische Künstler vertreten, wie Benner, Brion, Ehrmann, Glück, Haffner, Henner, Jundt, Schützenberger, Wachsmuth u. A. Leider läßt das mittelmäßige Licht des Saales den Beschauer zu keinem rechten Genuß der Werke kommen. Hoffen wir, daß die frommen und opferwilligen Bewohner von Mühlhausen, die nacheinander mehrere Millionen für eine protestantische, eine katholische Kirche und eine Synagoge ausgegeben haben, auch noch einige Pfennige für ein Museum in ihrem Säckel finden!

In Dornach, einem Vororte von Mühlhausen, befinden sich die Etablissements des berühmten Photographen Braun. Sie lohnen einen Besuch, denn wenn ihr Betrieb auch ein industrieller im großen Style ist, so stehen sie doch im Dienste der Kunst. Die Fürsorge, welche Hr. Braun seinen Arbeiten widmet, verdient das allerhöchste Lob. Die Photographien nach der sixtinischen Kapelle, die er soeben vollendet hat, sind vollkommen gelungen, trotz der enormen Schwierigkeiten. Auch die Photographien nach den Studien Th. Rousseau's sind der Betrachtung werth; sie werden gewiß binnen kurzer Zeit in mehr als einem Landschafter-Atelier zu finden sein.

Kunstliteratur.

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan, Leipzig, S. Hirzel. Band I und II. 1868 und 1869 (mit 24 Abbildungen in Holzschnitt.)

Die hervorragende Bedeutung von Crowe's und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, die wissenschaftliche Genauigkeit der darin niedergelegten Forschungen und die strenge Sachlichkeit der Darstellung haben schon früher in diesen Blättern die eingehendste Würdigung gefunden. Inzwischen ist der Wunsch, das treffliche Werk unsrer Literatur angeeignet zu sehen, in Erfüllung gegangen, und zwar in doppelt willkommener Weise, da die deutsche, von Dr. Max Jordan besorgte Ausgabe, von welcher die beiden ersten Bände uns vorliegen, nicht blos eine Uebersetzung, sondern zugleich eine neue, in fortwährendem Einvernehmen mit den Verfassern des Originals entstandene, Bearbeitung des Werkes bietet. Schon die äußere Anordnung des Ganzen hat durch verschiedene redaktionelle Aenderungen, besonders durch die Marginal-Angaben der behandelten Gegenstände an Uebersichtlichkeit wesentlich gewonnen. Die beträchtliche Reihe von Ergänzungen, Berichtigungen und Umgestaltungen, die der Inhalt des Werkes erfahren hat, wie namentlich auch die eingehende Berücksichtigung der deutschen Kunstliteratur — wir nennen vor Allem die nach Herausgabe des englischen Originales v. Cr. und C. erschienenen Theile von Schnaase's Kunstgeschichte — zeugen durchweg von der wissenschaftlichen Sorgfalt und dem richtigen Takte des deutschen Herausgebers.

Unter den Ergänzungen ist gleich im Anhang zum ersten Kap. als besonders interessant hervorzuheben der Nachweis über den Verbleib des ursprünglich der Kirche S. Michele in Affricisco zu Ravenna angehörigen Mosaiks; es hat sich herausgestellt, daß dieses lange für verschollen gehaltene oder officiell mit dem Mosaik der Friedenskirche in Sanssouci verwechselte Bildwerk gegenwärtig in Kisten verpackt im Hofbau-Depôt zu Berlin aufbewahrt ist;*) nach dem Croquis zu schließen, welches Herrn Dr. Jordan vorgelegt wurde, gehört dasselbe einer frühern Zeit an, als

---

*) Gleichzeitig hat Rudolf Rahn (s. Zahn's Jahrb. f. K. W.) auf dieses Werk aufmerksam gemacht.

das Mosaik der Friedenskirche. — Im 2. Kapitel ist der Nachtrag über die Ausgrabungen in der Unterkirche von S. Clemente, im 3. Kapitel die Richtigstellung von Inschriften der Cosmatenwerke besonders bemerkenswerth. Im 4. Kapitel wird die Frage wegen der apulischen Abstammung des Niccola Pisano mit größerer Ausführlichkeit behandelt. — Eine wesentliche Umgestaltung hat das 8. Kapitel erfahren; einzelne Data sind exakter gegeben, namentlich aber ist die Untersuchung über die Fresken des Bargello mit größerer Genauigkeit durchgeführt worden. (Von besonderem Interesse ist die in einer Anmerkung beigefügte Widerlegung der Zweifel, die gegen Giotto's Anrecht an diese Fresken von italienischen Gelehrten neuerdings geltend gemacht wurden). Im 11. Kapitel hat das Urtheil über das Fresko bei Santa Chiara zu Neapel eine Einschränkung erfahren, sofern dasselbe nicht mehr mit Bestimmtheit für ein Werk Giotto's erklärt, sondern die Möglichkeit offen gelassen wird, daß es von einem Schüler desselben herrühre. Außerdem finden sich hier noch mehrere Zuthaten bezüglich der späteren Thätigkeit Giotto's in Florenz. Der dort versäumte Hinweis auf die von H. Grimm gegebene Auslegung der auf Giotto bezüglichen Stellen in Albertini's Opusculum ist später im 2. Band S. 262 bei Gelegenheit Simone Martini's nachgeholt worden. — In Kapitel 13. ist der Passus über Taddeo Gaddi wesentlich umgestaltet und insbesondere das im Berliner Museum befindliche Triptychon des Meisters eingehender behandelt worden, wie denn der deutsche Herausgeber überhaupt mit anerkennenswerther Umsicht darauf bedacht gewesen ist, bei den in deutschem Besitz befindlichen Werken italienischer Malerei durch eine größere Ausführlichkeit der Behandlung dem vaterländischen Interesse Rechnung zu tragen. — Das 15. Kapitel enthält mehrere Berichtigungen in Bezug auf die Frage nach den Arbeiten des Buffalmacco, Kapitel 17 und 18 einige Erweiterungen in der Kritik der Arbeiten des Giovanni da Milano und des Giottino. — Am Schluß des 16. Kapitels, bezüglich der angeblichen Arbeiten Stefano's und anderwärts wird der Kunstschätze in dem Lindenau-Museum zu Altenburg gedacht; eine genaue kritische Schätzung dieser ganzen bisher nur wenig beachteten Sammlung wäre in hohem Grade erwünscht.

Mit der Besprechung Giottino's schließt der erste Band der deutschen Ausgabe, so daß derselbe ein abgerundetes Bild der italienischen Malerei von ihren Anfängen bis auf Giotto und dessen Schule gibt. Die noch übrigen neun Kapitel des ersten Bandes der Originalausgabe bilden in der deutschen den Anfang des zweiten Bandes, der unter Hinzunahme der ersten acht Kapitel aus dem zweiten Bande des Originals die zweite Reihe der Altflorentiner von Orcagna bis Fiesole, die Altsienesen von Duccio bis Taddeo Bartoli und die Kunstanfänge in Umbrien, der Romagna und der Lombardei mit Venedig umfaßt. Diese Vertheilung des Stoffes, die aus inneren Gründen hinreichend gerechtfertigt ist, erscheint auch äußerlich als zweckmäßig, indem sie durch Verringerung des Umfangs der einzelnen Bände die Handlichkeit derselben erhöht.

Noch umfassendere Ergänzung und Revision hat der zweite Band erfahren. In dem 1. Kapitel desselben ist eine genauere urkundliche Darstellung der Beziehungen Orcagna's zu Orvieto gegeben und die Schilderung des Campo Santo zu Pisa erweitert, während das 2. Kapitel eine neue wichtige Notiz über das Alter des Francesco Traini enthält. Auf das 5. Kapitel bezieht sich der im Anhang (S. 447) mitgetheilte Bericht über die neue Aufdeckung der Wandmalerein in der Capella Castellani in S. Croce; er bestätigt die schon vorher aus der Eigenthümlichkeit der Deckengemälde hergeleitete Annahme, daß die Fresken dieser Kapelle nicht Starnina, sondern Agnolo Gaddi zum Urheber haben. Die im 6. Kapitel enthaltene Stilkritik über die kunstgeschichtlich so bedeutsamen Bilder Masolino's in der Kirche und im Baptisterium zu Castiglione d'Olona ist neu durchgearbeitet und das ganze (7.) Kapitel über Masaccio wesentlich umgestaltet. Bezüglich der Fresken in der Brancacci-Kapelle wird, nach unserem Dafürhalten mit Recht, im Gegensatz zu den Ansichten anderer Kritiker, namentlich Layard's, an der Behauptung festgehalten, daß dem Masolino kein Antheil an denselben zugeschrieben werden könne, daß sich die allerdings frappante Verschiedenheit dieser Gemälde, soweit sie nicht von Filippino herrühren, vielmehr mit großer Wahrscheinlichkeit auf verschiedene Stadien im Entwickelungsgang Masaccio's zurückführen lasse. Das 9. Cap. gibt eine Anzahl neuer Notizen über Galeriebilder Fiesole's und die in London befindlichen desselben Meisters (s. Anhang 450); auch die folgenden Kapitel (10. und 11.) über Jacopo da Casentino, Spinello Aretino, Duccio u. A. sind mit neuen Zuthaten mannigfach bereichert. — In dem vor-

züglichen Kapitel (12.) über Simone Martini hat die Beschreibung der Fresken dieses Meisters eine größere Ausführlichkeit erhalten, ebenso die Behandlung der interessanten Frage, inwiefern die Bilder aus dem Cyklus der Raineri-Legende im Campo Santo zu Pisa, als deren Urheber bisher Simone Martini mit Bestimmtheit angesehen wurde, dem Andrea von Florenz zuzuschreiben seien. Im 17. Kapitel sind außer einzelnen Präcisirungen der Angaben über geringere Altbolognesen besonders bemerkenswerth die neuen Berichte über Tommaso da Modena und dessen Thätigkeit in Deutschland (namentlich in Karlstein bei Prag). Das letzte Kapitel endlich (18.) bringt Ergänzungen über die ältesten malerischen Denkmäler Veronas (z. B. in S. Siro e Libero und in S. Zeno Maggiore), und über die Werke Altichieri's und Avanzo's; die Notizen über die frühesten Veneziáner, welche den Schluß bilden, ließen sich noch durch den Hinweis auf das Bild des Magister Paulus de Venezìis (auf der diesjährigen Münchener Ausstellung) vermehren.

Der Anhang des zweiten Bandes enthält außer den schon erwähnten Nachträgen noch das „Memoriale Francesco Albertini's v. J. 1510". Dieses für den Nachweis der Kunstschätze von Florenz im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts höchst werthvolle Schriftchen ist der älteste Guida von Florenz und eine der wenigen nachweisbaren Quellen Vasari's, und die neue Veröffentlichung desselben um so dankenswerther, als die von Gaetano und Carlo Milanesi und Cesare Guasti 1863 veranstaltete Ausgabe für die Zwecke der Kunstwissenschaft kaum hat fruchtbar werden können; dieselbe war, wie dies bei den Italienern leider nur zu oft geschieht, als Gelegenheitsschrift gedruckt worden und gar nicht in den Buchhandel gekommen. Die Genauigkeit des neuen Abdrucks ist durch zuverlässige Vergleichung jener Ausgabe mit dem Exemplar der editio princeps in der Riccardiana verbürgt.

— e.

Benachrichtigung.

Der dritte Bericht über die Münchener Ausstellung kann erst im nächsten Hefte Platz finden. Dagegen sind dem vorliegenden Hefte bereits zwei weitere Abbildungen von Gemälden der Ausstellung beigefügt, nämlich:

Das Dilettantenquartett nach A. Seitz, radirt von W. Unger.

Hofleben Leo's X., nach Franz Leo Ruben, gez. von W. Appold, Holzschnitt von Ad. Closs.

Zur Geschichte des Niccolo Pisano.

Von **Karl Schnaase.**

Mit Abbildungen.

Der plötzliche Aufschwung, den die italienische Sculptur im dreizehnten Jahrhundert durch Niccolo Pisano nahm, und der gewaltige Abstand zwischen seinen Werken und denen seiner unmittelbaren toskanischen Vorgänger hat schon längst das Bedürfniß einer Erklärung hervorgerufen. Vasari weiß sich hier, wie immer, leicht zu helfen. Er läßt ihn die Praxis der Sculptur von griechischen Meistern, die sich in Pisa aufhielten, erlernen, dann aber, durch die Schönheit eines bestimmten, noch jetzt in Pisa befindlichen Sarkophages angeregt, die dort auffindbaren antiken Ueberreste studiren und sich ihre Manier aneignen. Das erste ist ohne Zweifel falsch; die Anwesenheit griechischer Meister ist unerwiesen und unwahrscheinlich, auch würde er von ihnen nicht viel gelernt haben. Die damaligen Griechen waren keine Plastiker. Das zweite ist, wenn man von der anekdotenhaften Beziehung auf den einen bestimmten Sarkophag absieht, nicht unbegründet; Niccolo's Werke beweisen augenscheinlich, daß er sich mit der Antike genau bekannt gemacht, sie in seiner Weise studirt hat. Aber das letzte Wort der Erklärung ist damit noch nicht gegeben, denn nun fragt sich, welcher Lehrmeister oder welcher Umstand ihm die Augen geöffnet, daß er die Antike, an der seine Vorgänger stumpf vorübergegangen waren, verstand und zu verwenden lernte. In meiner Geschichte der bildenden Künste (Band VII) hatte ich den Versuch gemacht, dies aus der damaligen Entwickelung des italienischen Volkes, aus der durch die großen Ereignisse der Zeit und durch das bewegte republikanische Leben entstandenen Schärfung des sittlichen Sinnes zu erklären, welche wie in der Poesie so auch in der bildenden Kunst feinere Bedürfnisse und demnächst in dem begabten Künstler das Verständniß für den Ausdruck des Ethischen in der antiken Plastik erweckte. Ich schloß mich damit noch nahe



Büste auf dem Thürbalken der Kanzel von Ravello.

an die hergebrachte Auffassung an, nur daß ich die auffallende Erscheinung, statt aus der alleingültigen Schönheit der Antike und der besonderen Begabung des Künstlers, aus der Wandelung des Zeitgeistes herleitete. Crowe und Cavalcaselle in ihrer mit Recht gepriesenen Geschichte der italienischen Malerei, deren erster Band gleichzeitig mit dem bezeichneten Bande meines Buches erschien, lassen sich ebenfalls auf diese Frage ein, beantworten sie aber in ganz anderer, und im Wesentlichen neuer Weise. Sie glauben nämlich, das Fremdartige in Niccolo's Erscheinung unter den Toskanern dadurch erklären zu dürfen, daß er seine Schule nicht in Toskana, sondern in Süditalien, in Apulien gemacht habe. Diese Meinung erschien mir beim ersten Lesen des Buches zu willkürlich und von zu schwachen Gründen unterstützt, um einer Widerlegung zu bedürfen. Dies war indessen ein Irrthum von meiner Seite; sie hat namhafte Anhänger gewonnen und macht Anstalt herrschend zu werden. Nicht nur daß Herman Grimm in seiner Zeitschrift (Ueber Künstler und Kunstwerke. I, S. 49 ff.) ihr einen ausführlichen Aufsatz widmete, worin er bei Vergleichung mit meinem Buche zu ihren Gunsten entschied, — auch Springer hat sich neuerlich in einer Anzeige der deutschen Ausgabe des Crowe'schen Werkes (Grenzboten 1869. I, Seite 81) für dieselbe erklärt, und ein neuauftretender Kunsthistoriker, Hans Semper (Uebersicht der Geschichte toskanischer Sculptur u. s. w. 1869) scheint sie „nach Cavalcaselle" als erwiesene Thatsache anzunehmen. Es ist daher an der Zeit, die Frage näher zu prüfen.

Die Gründe, welche das Crowe'sche Buch giebt, sind ziemlich kurz gefaßt, zerfallen aber doch in zwei Klassen, welche man behufs ihrer Prüfung sondern muß. Sie sind nämlich theils negative Gründe, aus denen hervorgehen soll, daß Niccolo seine künstlerische Erziehung nicht in Toskana erhalten haben könne, theils aber positive, welche Apulien als das Land darstellen, dem er sie verdanke. Die negative Begründung besteht darin, daß jeder Künstler, selbst der größeste, selbst Michelangelo, Vorläufer erkennen lasse, daß die des Niccolo aber in Toskana nicht zu entdecken seien. Der positiven Beweise sind mehrere, und es scheint zweckmäßig, mit ihrer Betrachtung den Anfang zu machen, da, wenn sie gegründet sind, die Untersuchung des ersten Satzes überflüssig ist, andernfalls aber die Widerlegung desselben nur durch eine nähere Darlegung seines Verhältnisses zu seinen toskanischen Vorgängern erfolgen kann.

Die erste Veranlassung, Niccolo mit Süditalien in Verbindung zu bringen, mag wohl der Umstand gegeben haben, daß sein Vater, Petrus, als aus Apulien stammend, bezeichnet ist. Diese Bezeichnung kommt zwar nur in einer der fünf oder sechs Urkunden vor, welche dieses Vaters gedenken;*) sie erscheint an einer Stelle, wo in den meisten andern dieser Urkunden ein aus ähnlichen Buchstaben gebildetes Wort steht und kann daher leicht auf einem Schreibfehler oder Mißverständniß beruhen; in einer anderen, freilich sehr beschädigten Urkunde hat man sogar Siena als den Geburtsort des Vaters zu lesen geglaubt. Die Abstammung des Vaters aus Apulien ist daher nicht außer Zweifel; indessen sind auch diese Zweifel nicht erwiesen, und man mag also bei der Autorität jener Urkunde stehen bleiben und darauf allenfalls, wie Rumohr (Ital. Forsch. II, 156) die Vermuthung gründen, daß Niccolo durch seinen Vater, der muthmaßlich dasselbe Gewerbe betrieben, etwas von süditalischer Kunstpraxis überkommen habe. Unsere Verfasser gehn weiter; sie sind nicht abgeneigt, jenen Zusatz: de Apulia auf Niccolo selbst zu beziehn und ihn — da vor der im Jahre 1260 ausgeführten Kanzel des Baptisteriums kein würdiges Werk von ihm in Pisa gefunden wurde — erst um diese Zeit dort einwandern zu lassen. Den Einwand,

*) In der Anmerkung S. 108 der deutschen Bearbeitung ist zwar gesagt, daß diese Bezeichnung sich in vielen Urkunden befinde; das ist aber ein augenscheinlicher Irrthum. Sie kommt nur ein Mal vor.

daß er in allen Urkunden und sogar schon in der Inschrift auf eben dieser Kanzel sich als Pisanus bezeichne, glauben sie dadurch beseitigen zu können, daß er auch ohne Stadtkind zu sein, vermöge seines Meisterrechts („seiner Freiheit“ sagen die Verfasser) die Befugniß gehabt habe, sich so zu nennen. Ich muß dies bezweifeln; die Statuten der Steinmetzen, Goldschmiede und Maler, welche Gaye und Milanesi publicirt haben, ergeben, daß es fremden Meistern erlaubt war, in die Zunft einzutreten und sich in der Stadt niederzulassen und zu arbeiten, aber gegen anders berechnete Abgaben als die aus der Stadt oder ihrem Gebiete herstammenden. Wenn ein solcher also sich als einen Einheimischen bezeichnet hätte, würde dies eine Verdunkelung der Rechtsverhältnisse gegeben haben. Jedenfalls war es nicht gebräuchlich, sich auf Grund einer Berechtigung nach einem Orte zu benennen, an dem man nicht geboren war. Giovanni Pisano behält, obgleich ihm die Stadt Siena im Jahre 1284 in ehrenvoller Weise das Bürgerrecht verliehen hatte, stets den Beinamen von Pisa bei; Lorenzo Maitani von Siena, der Baumeister des Doms von Orvieto, dem diese Stadt schon in einer Urkunde vor 1310 die vollsten Rechte ihrer Bürger gegeben hatte, der dort zwanzig Jahre lang bis zu seinem Tode ganz ansässig war, wurde nicht blos in Urkunden, sondern selbst in der Grabschrift, welche die dankbare Stadt ihm setzen ließ, als Senensis bezeichnet. Das lateinische Adjectiv ohne Zusatz bedeutet also die Herkunft. Wo man sich, etwa bei Inschriften in Versen, nicht mit dem bloßen Adjectiv begnügte, ist dann auch hinzugefügt, daß es der Ort der Geburt war, den man nennen wollte. (Quem genuit Pisa an der Kanzel des Giovanni in S. Andrea in Pistoja.) Einige Male wird auch des Bürgerrechts gedacht; Bonannus 1186 in der Inschrift an der ehernen Thüre zu Monreale nennt sich Civis Pisanus. Der berühmte Duccio (1308) und Johannes Augustini, Obermeister des Doms, (1340) werden in den Urkunden als Cives Senenses bezeichnet. Aber sie alle besaßen dies Bürgerrecht durch Geburt. Endlich aber hatte der auswärts geborene Künstler selbst ein erhebliches Interesse, den Beinamen seiner Herkunft in seinem neuen Wohnorte beizubehalten, und zwar je ausgezeichneter er war um so mehr. Bei dem Mangel der Familiennamen war der Herkunftsname, besonders der aus einer entlegenen Gegend, das beste Mittel, sich gegen Verwechselung zu schützen. Der eigne Taufnamen und der des Vaters konnte bei Personen desselben Gewerbes wiederkehren, den Wohnort und das Meisterrecht hatten alle Mitglieder der Zunft gemein. Der Name der Herkunft aber, mit dem man ihn bei seiner Einwanderung benannt hatte, war der, unter dem er seinen Ruf erhalten. Er würde sich ebenso schwer entschlossen haben, diesen Namen aufzugeben, wie heute eine berühmte Schauspielerin oder Schriftstellerin bei ihrer Verheirathung den, welchen sie vorher geführt.

Nicolaus von Apulien würde sich gehütet haben, diesen seltenen Namen mit dem des Nicolaus von Pisa zu vertauschen. Wir haben daher alle Ursache ihn für einen geborenen Pisaner zu halten, und sollte denn auch sein Vater wirklich aus Apulien gekommen sein, so folgt daraus noch nicht, daß der Sohn dahin zurückgekehrt ist.

Auch legen die Verfasser auf diese Behauptung kein entscheidendes Gewicht. Die Frage, auf die es ankommt, bemerken sie im englischen Texte ausdrücklich, ist einfach die, ob in Süditalien, und namentlich in Apulien eine Kunst bestand, welche die pisanische übertraf. Ganz befriedigend ist freilich auch diese Fragestellung nicht; nicht auf das Uebertreffen im Allgemeinen, sondern darauf kommt es an, ob dort eine Kunst bestand, in welcher die Richtung, welche wir in Niccolo's Werken erkennen, bereits angebahnt war, welche also seine Erscheinung erklärt. Indessen scheint es auch, daß sie jenen Satz in diesem Sinne verstehen. Den Beweis dafür glauben sie zu liefern, indem sie uns vor die Kanzel in der Kathedrale von Ravello, dem merkwürdigen phantastischen Bergstädtchen oberhalb Amalfi,

führen. Soll diese Kanzel, also ein einziges Monument, ausreichend sein, uns von der Zugehörigkeit Niccolo's zu dieser Schule zu überzeugen, so dürfen wir erwarten, daß sie der Pisaner sehr ähnlich, jedenfalls wie diese mit historischen Reliefs bekleidet sei. Wie natürlich diese Voraussetzung ist, beweist hier Herman Grimm durch die That, indem er, von ihr überwältigt, in dem englischen Texte, den der seinen Betrachtungen zum Grunde legt, die Worte: daß die Balustrade musivisch ausgelegt sei, ganz übersieht, und sich zur vollständigen Erledigung der Frage „den Abguß eines oder mehrerer, am liebsten aller Felder der Kanzel von Ravello" wünscht. Er würde eine starke Enttäuschung erfahren haben, wenn eine gütige Fee seinen Wunsch erfüllt hätte; denn alle diese Felder sind glatt, zwar mit farbigen und goldglänzenden musivischen Ornamenten geschmückt, wie sie im Neapolitanischen und an den Arbeiten der römischen Cosmaten wiederkehren, aber durchaus ohne Plastik. Die plastische Arbeit, in der die Bedeutung des Ganzen für unsern Zweck liegen soll, ist nicht ein Relief, sondern eine lebensgroße weibliche Büste mit einem Diadem, welche sich über der die Treppe der Kanzel verschließenden Thüre befindet. Ich kann nicht aus eigner Anschauung von ihr urtheilen; eine dreimonatliche Krankheit, die ich am Fuße des Vorgebirges erduldete, auf dessen Höhe Ravello liegt, machte es unmöglich. Aber ich habe außer der Photographie der Kanzel vortreffliche, von mehreren Standpunkten aufgenommene Zeichnungen dieser Büste vor mir, die ich der Güte eines liebenswürdigen Künstlers verdanke, der die seltene Eigenschaft besitzt, mit der eignen eminenten schaffenden Kraft das feinste Verständniß älterer Kunstformen zu verbinden. (Vergl. die Abbildung am Kopfe dieses Artikels). Ich finde darin das Urtheil Cavalcaselle's und andrer Beschauer (Lübke, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1860, S. 227) bestätigt, daß diese Büste an Niccolo und seine Schule erinnert. Sie ist sehr schön, mit kräftigen, offenen Zügen, von antiker Großartigkeit, mit dem scharfen Schnitt des Profils (S. die nebenstehende Abbildung) und der eigenthümlichen, einfachen Bildung des Mundes, der in dieser Schule wiederkehrt. Dagegen ist überaus zweifelhaft, ob sie wirklich zu der Kanzel gehört und von dem Urheber derselben herrührt. Nach den Worten des englischen Textes und selbst der deutschen Bearbeitung bildet sie „den Schlußstein am Bogen des Thorwegs". Das ist indessen eine unrichtige Bezeichnung; der Kleeblattbogen, welcher die Thüröffnung bedeckt, ist von einem rechtwinkeligen Thürgerüst eingerahmt und erst auf dem Balken desselben ist unsre Büste aufgestellt. Sie steht hier ganz frei, ohne irgend eine Bedekkung, ohne organische Verbindung, selbst ohne eine Andeutung an dem Thürgerüste, daß es eine solche Bekrönung erhalten solle. Es ist geradezu undenkbar, daß der Erbauer der Kanzel sie so beabsichtigt habe, ohne ihre Stellung irgendwie zu motiviren. Dazu kommt, daß ihre Bedeutung und ihre Bestimmung an dieser Stelle gar nicht zu erklären ist. Lübke hält sie für eine Madonna, aber eine Darstellung derselben in einer Büste ohne Arme ist mir nicht bekannt und kaum glaublich. Ueberdies was sollte die Madonna hier, im Rücken des Kanzelredners? Der Crowe'sche Text benennt sie, ohne Zweifel nach der Tradition der Custoden, mit dem in der Inschrift der Kanzel aufgeführten Namen der Gemalin ihres Stifters: Sigilgaita; und das ist an sich nach der Gestalt und Tracht der Büste wahrscheinlicher. Aber dann würde der Zweifel an der Ursprünglichkeit ihrer Aufstellung noch erheblich wachsen. Ein weltliches Bildniß an dieser Stelle würde dem Sinne des Mittelalters anstößig gewesen sein. Die Kirche ist im achtzehnten Jahrhundert ganz modernisirt, und es ist sehr möglich, selbst wahrscheinlich, daß man bei dieser Gelegenheit Grabmonumente, die dem damaligen Geschmacke nicht zusagten, beseitigt hat. In einem solchen


Profil der obigen Büste.

mochte sich, in einer Nische, welche den Mangel der Arme motivirte, jene Büste befunden haben, deren Schönheit damals nicht verkannt wurde und deren Madonnenähnlichkeit ihre kirchliche Verwendung rechtfertigte, die sie dann an jener Stelle fand. Einen innern Beweis, daß die Büste dem Urheber der Kanzel zuzuschreiben sei, haben wir nicht. Die musivischen Verzierungen, selbst die übrigens höchst lebendig durchgeführten säulentragenden Löwen gestatten keinen Vergleich. Nur bei zwei Reliefköpfen, die sich an der Kanzel und zwar in den Zwickeln des Thürbogens finden, kann von einem solchen die Rede sein. Cavalcaselle meint sie ohne Zweifel, wenn er von „andern Porträts" spricht, die sich an den „Thürkapitälen" befinden. Kapitäle existiren nicht und die Porträts sind unzweifelhaft allegorischer oder bloß dekorativer Bedeutung. Im englischen Texte (die deutsche Bearbeitung hat dies unterdrückt) heißt es, daß der eine Kopf ein männlicher sei; beide haben aber Kopftrachten nach weiblicher Sitte, und Lübke bezeichnet sie als Frauenköpfe. Bei dieser Ungenauigkeit der Beschreibung dürfte denn auch das Urtheil des englischen Werkes, daß diese Köpfe zwar „von geringerer Güte, aber von derselben Hand" seien, nicht gerade über jeden Zweifel erhaben sein. Nach meinen Zeichnungen sind sie feine und graziöse Profile, aber weit entfernt von der Energie der Büste und von dem strengen, rationellen Zuge, in welchem die Verwandtschaft derselben mit der Pisaner Schule besteht.*)

Fassen wir zusammen, was uns die Erscheinung der Kanzel bietet, so ist sie ein liebenswürdiges, anmuthiges, selbst ausgezeichnetes Werk derselben Schule, die wir vom zwölften, ja selbst vom elften Jahrhundert her in diesen südlichen Gegenden und bis nach Rom hinauf herrschend finden, die in den Kanzeln, Osterleuchtern und anderen dekorativen Werken im Dome von Salerno und in vielen andern größeren und kleineren Kirchen dieser Gegend zahlreich vertreten ist. Aber abgesehn von dieser Büste, deren Zugehörigkeit zu der Kanzel mindestens zweifelhaft ist, ist nichts daran, was an Niccolo's Kunstrichtung erinnert oder derselben vorgearbeitet haben könnte.

Diese Betrachtungen werden dann um so wichtiger, wenn wir die Nachrichten über die Entstehung der Kanzel ins Auge fassen. Als Verfertiger derselben nennt sich in besondrer Inschrift der Marmorarius Nicolaus, Sohn des Bartholomäus, aus Foggia; ausführliche Verse ergeben die Jahreszahl 1272. Das Werk ist also zwölf Jahre später entstanden als die Kanzel von Pisa, in welcher der Meister derselben seine Eigenthümlichkeit in höchster Entwickelung aussprach. Der natürliche Schluß, den man aus einem etwaigen Schulzusammenhange beider Werke ziehen könnte, würde also der sein, daß der Meister des jüngeren von dem des älteren Werkes gelernt haben müsse. Nicht so unsere Verfasser. Sie schließen aus der nach ihrer Annahme 1272 entstandenen Büste, daß der Urheber derselben die darin wahrgenommene Richtung von früheren süditalischen Meistern überkommen und daß Niccolo von Pisa aus derselben Quelle geschöpft habe. „Wollte man den Nicholas „von Foggia für einen Schüler des Niccolo von Pisa ausgeben, dann müßte man doch „billiger Weise Nachrichten aus andern Orten von ihm beibringen, und überdies würde sich

*) Bei meinem Besuche von Ravello im Herbst 1867 habe ich die Kanzel mit Rücksicht auf Cavalcaselle's Hypothesen einer genauen Betrachtung unterzogen und erlaube mir aus meinem Notizbuche folgendes zur Sache Gehörige hier anzufügen. Der Kopf auf dem Balken des Thürgerüstes („Regina Johanna" nannte ihn mir der Kustode; vergl. Schulz, Unterital. Dkm. II, 272) trägt ein entschieden junonisches Gepräge. Die Reliefköpfe in den Zwickeln haben diesen ausgesprochen antikisirenden Styl nicht. Sie sehen wie Porträts aus und könnten ganz gut, wie Schnaase meint, von anderer Hand sein. Den Reliefkopf zur Linken, mit anliegender Haube, kurzem Haar und kugelförmigen Knöpfen vorn am Gewande, habe ich mir als männlich, den zur Rechten, mit herabhängenden Zöpfen, als weiblich notirt. Die Köpfe scheinen einander anzublicken.

A. d. Herausg.

„dann sein Styl doch wohl dem des Giovanni Pisano genähert haben". Beide Gründe sind offenbar nichtig. Nicht alle Schüler Niccolo's schlossen sich dem Giovanni an, nicht (wie die Verfasser selbst ausführen) Guglielmo von Pisa, nicht Arnolfo, nicht Andre, deren namenlose Werke wir an vielen Orten Mittelitaliens finden. Auch bedarf es gar nicht der Annahme, daß der Marmorarius von Foggia selbst in Pisa oder sonst bei dem Pisaner Meister gearbeitet habe. Bei dem Wanderleben der damaligen Kunsthandwerker konnten sich Neigungen und Kunstrichtungen auch ohne unmittelbare Berührung mit ihrem Urheber fortpflanzen. Arnolfo, den wir im Jahre 1277 im Dienste des Königs von Neapel finden, war schon im Jahre 1266 auf der Wanderung, so daß sein Ausbleiben seinem Meister eine Strafandrohung von der Baubehörde in Siena zuzog. Er kann schon damals im Süden gewesen sein. Jedenfalls ist die Annahme, daß Nicolaus von Foggia auf einem der unzähligen denkbaren Wege im Laufe von wenigstens zwölf Jahren einen von dem Pisaner ausgehenden Einfluß empfangen, eine sehr viel bescheidenere Zumuthung als die, aus jener Büste von 1272 auf eine dem Niccolo von Pisa vorhergehende, in Apulien herrschende Kunstrichtung zu schließen, von der man keine einzige Leistung aufzuzeigen vermag. Nimmt man übrigens an, daß die Büste nicht zu der Kanzel gehört, also nicht an dem Datum 1272 Theil nimmt, so kann sie sehr wohl einige Jahre später entstanden sein und in die Zeit fallen, wo toskanische Kunst auch in Süditalien herrschte. Nicht bloß der Anblick der zahlreichen in den Kirchen von Neapel und des Königreichs vorgefundenen Werke des XIV. Jahrhunderts, sondern auch die reiche Urkundensammlung im vierten Bande des Schulz'schen Werkes über Unteritalien beweisen unwiderleglich, daß schon von den Zeiten Karl's von Anjou an diese Gegend von toskanischen Künstlern heimgesucht war und daß diese, ohne erhebliche Opposition von Seiten der Einheimischen, bis in das XV. Jahrhundert hinein tonangebend waren. Schon diese Thatsache ist mit der Annahme, daß Niccolo's Richtung von hier ausgegangen, nicht wohl zu vereinigen.

Das Gefühl, daß ein einziges Kunstwerk zu einem solchen Beweise nicht ausreichend sei, macht sich nun freilich auch in unserm englischen Werke geltend; die Verfasser desselben nehmen daher einen Anlauf, sich weitere Unterstützung zu verschaffen. Sie beziehn sich auf die vortrefflichen Mosaikarbeiter, welche in Sicilien und anderwärts an den südlichen Küsten unter den Normanen wirkten, und ergehn sich in ziemlich ausführlicher Beschreibung der ehernen Thüren, welche Barisanus von Trani, in dieser seiner Vaterstadt selbst, in Monreale und endlich in Ravello, diese von 1179, hinterlassen. Springer in seinem obenerwähnten Aufsatze bringt diese lose hingeworfenen Andeutungen in festere Gestalt. Er erinnert an die herrlichen Mosaikgemälde von Cefalu, Monreale, Palermo, an den steten Zusammenhang der Süditaliener mit Byzanz, wo sich, wenn auch keine lebendige Kunst, doch zahlreiche Kunstfertigkeiten erhalten hätten. Er weist hin auf die in großem Umfange geübte Bronzetechnik, der jene Thüren des Barisanus angehören, und will neben den Mosaicisten und Erzgießern auch die Marmorarbeiter in ihren geschmackvollen und fein ausgeführten dekorativen Werken rühmlichst erwähnt haben. Dies ist alles zuzugeben, dürfte aber für unsre Frage kaum etwas beweisen. Gerade diese saubere Technik, diese Vorliebe für malerischen, musivischen Schmuck, für glänzende Farbenwirkung, für das Elegante und Dekorative an den süditalischen Marmorarbeiten, dieser starke äußere und innere Zusammenhang mit byzantinischer Kunst bildeten keine günstige Vorschule für eine kräftige, ausdrucksvolle Plastik, wie sie Niccolo von Pisa schuf. In Byzanz hatte man die Plastik vollständig verlernt. Die Süditaliener waren nun zwar keine Byzantiner, das italienische Blut machte sich auch bei ihnen geltend; indem sie den Erzguß großer Thüren von jenen erlernten, wagten sie es, die Felder derselben statt mit flachem Niello mit plastischen Reliefs zu schmücken. Allein auch in diesen

Reliefs behielten sie, wie die Thüren des Barisanus beweisen, byzantinische Formen bei, bildeten ihre Gestalten in überladener Zeichnung, mit apathischer Haltung und finsteren Zügen. Es war eine gebundene, gealterte Kunst, die zu einem energischen Aufschwunge wenig geeignet war.

Herman Grimm glaubt annehmen zu dürfen, daß Friedrich II. einen solchen hervorgebracht. Der feine Geschmack dieses Kaisers, die Kunstliebe, die er wenigstens in Beziehung auf Musik und Poesie unverkennbar zeigte, seine Aufmersamkeit auf antikes Wesen seien ganz geeignet gewesen, die bereits seit Jahrhunderten in Süditalien bestehenden, vom Alterthume direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunstübung plötzlich emporzuheben, eine Schule nicht bloß der Architektur, sondern auch der Sculptur in seinem Reiche entstehen zu lassen, die dann befruchtend auf Toskana einwirkte. Die Möglichkeit eines solchen Herganges ist nicht zu bestreiten, aber freilich lehrt die Geschichte, daß solche Bemühungen der Fürsten, wenn sie nicht eine schon in der Bewegung des Steigens begriffene Kunst vorfinden, selten von Erfolg sind. Wir müssen daher bestimmte Beweise erwarten, und mit diesen sieht es, wie Grimm selbst unparteiisch nachweist, schwach aus. Die viel besprochenen Augustalen beweisen allerdings, daß Friedrich einen geschickten Münzmeister gehabt, der im Stande gewesen, antike Kaisermünzen erträglich nachzuahmen, lassen aber noch nicht auf eine allgemeine Kunstblüthe schließen, und von größeren plastischen Werken ist nur der Torso einer Statue des Kaisers in Capua übrig geblieben. Dagegen glaubt Herr Grimm in einer, wenn auch korrumpirt auf uns gekommenen, Tradition einen Beweis für die Kunstblüthe Süditaliens unter Friedrich's Herrschaft zu entdecken. Vasari in seinem überaus confusen Berichte über die Vorgänger des Niccolo Pisano spricht von einem florentinischen Architekten und Bildhauer Fuccio, den Friedrich nach Neapel mitgenommen, und nennt eine Reihe von Gebäuden, die derselbe dort ausgeführt habe. Verschiedene Umstände, die ich hier nicht zu erörtern brauche, haben bei den Kunsthistorikern die Meinung erzeugt, daß diese Erzählung ein Irrthum sei und ein solcher Fuccio gar nicht existirt habe. Herr Grimm versucht ihm das Leben wiederzugeben. Er macht darauf aufmerksam, daß der Urheber der Kanzel zu Ravello sich als den Sohn des Bartholomäus von Foggia bezeichne; daß dieser Name in Foggia selbst an einem Thore des Palastes als der des Meisters vorkomme, der es im Jahre 1223 im Auftrage des Kaisers gebaut habe; daß also im Neapolitanischen eine Künstlerfamilie aus Foggia in mehreren Generationen bestanden. Da nun das Wort Foggia, in dem harten neapolitanischen Dialekte ausgesprochen, einem toskanischen Ohre leicht wie der Name Fuccio klingen könne, so sei es denkbar, daß Vasari oder seine Berichterstatter die Nachricht von den durch jenen Baumeister aus Foggia für Friedrich II. in Neapel ausgeführten Bauten einem Fuccio zugeschrieben, den sie, weil ein solcher Name in einer übrigens gleichgültigen Inschrift in Florenz vorgekommen sei, für einen Florentiner gehalten, während der Erbauer jener Gebäude ein Südländer gewesen sei.

Das ist möglich, obgleich die Hypothese doch etwas künstlich und willkürlich erscheint. Allein ich kann durchaus nicht einsehn, was dadurch für unsere Frage gewonnen wird, und würde mich gar nicht so ausführlich darauf eingelassen haben, wenn nicht auch Springer in seinem obenerwähnten Aufsatze in diesem Umstande ein Argument fände, durch welches die Entscheidung über Niccolo's künstlerische Erziehung „zu Gunsten Süditaliens neige“. Daß in Süditalien auch vor Niccolo's Zeit gebaut und gemeißelt sei, ist ja außer Zweifel, daß aber die Sculptur dort schon früher eine Richtung eingeschlagen habe, welche Niccolo zu der seinigen geführt, kann dadurch, daß Vasari sich geirrt und jener Fuccio eigentlich Foggia geheißen habe, unmöglich erwiesen werden. Man erwäge nur, welche Reihe von Hypothesen aufeinander gehäuft werden muß, um zu dem gewünschten Beweise zu gelangen. Zuerst

daß jene Büste wirklich zu der Kanzel von Ravello gehöre, dann daß der Vater ihres Urhebers identisch sei mit dem Baumeister in der Inschrift von Foggia, drittens daß dieser wieder mit dem Fuccio des Vasari zusammenfalle und also den diesem zugeschriebenen Ruhm als Bildner verdiene, und endlich daß er bereits dieselbe bildnerische Richtung gehabt, die wir in jener Büste finden. Und wäre dies dann Alles erwiesen, so wäre doch wenig dadurch gewonnen, denn für die wichtigste Eigenthümlichkeit Niccolo's, für die Art seiner Reliefkomposition, kann eben jene Büste gar kein Analogon bieten. Der einzige überzeugende Beweis für die gegnerische Behauptung würde darin liegen, wenn man unter den vielen in den süditalischen Kirchen erhaltenen Kunstwerken nicht ein, und zwar ein späteres, sondern eine größere Zahl und zwar aus einer ihm vorhergehenden Zeit herrührende Sculpturwerke nachwiese, welche auf seine Richtung hingeleitet haben könnten. Diese sind aber nicht nachgewiesen, und in der That nicht vorhanden.

Die positiven, speciell für Apulien angeführten Beweise sind hiermit erschöpft, und wir wenden uns nun zu dem negativen, nur gegen Toskana sprechenden Grund, der die Anhänger jener Meinung veranlaßte, ihr Heil anderwärts zu versuchen. Sie finden Niccolo's Leistungen unbegreiflich, wenn man ihn auf den Boden von Toskana beschränkt. Sie vermissen hier die Vorstufen, ohne welche eine so gewaltige Änderung der Totalrichtung, wie er sie im Vergleich mit seinen toskanischen Vorgängern zeigt, nicht denkbar ist. Es wäre, wie Grimm ihren Gedanken richtig ausdrückt, ein wunderbarer Akt autodidaktischer Selbstentwickelung, den man, wie alle Wunder in der Geschichte, durch naturgemäße Erklärung beseitigen müsse. Die Sache sei, heißt es im englischen Texte von Crowe und Cavalcaselle, für immer in den Limbus unlösbarer Fragen zu verweisen, wenn man nicht eine auswärtige Einwirkung annehmen wolle, die dann nur von Süditalien hergekommen sein könne. Die feste Ueberzeugung, daß es kein andres Auskunftsmittel gebe, ist offenbar die Ursache, daß sie es mit den Beweisen so leicht nehmen.

Aber ist die Sache denn wirklich so angethan, oder ist es nicht vielmehr ein panischer Schrecken, der sie verleitet, von dem geraden Wege abzuweichen und Irrlichtern nachzulaufen? Ich glaube in der That, daß dies Letzte der Fall ist. Unser englisches Werk vergleicht Niccolo mit Michelangelo. Selbst dieser gewaltige Geist habe Vorgänger gehabt, die man in seinen Werken bei aller ihrer Hoheit erkenne. Wo aber wären der Donatello und Ghirlandajo des Niccolo, dem doch das Schöpferische des Anderen ganz abgehe? Schon dieser Vergleich ist irreleitend; die Lage eines Meisters, der auf der Höhe einer langen Entwickelung der Kunst steht, ist eine ganz andre wie die des Anfängers jener Entwickelung, der eben erst aus rohen Zeiten hervortritt. Beide arbeiten unter ganz entgegengesetzten Vortheilen und Nachtheilen. Jener vermag, indem er die Erfahrungen seiner Vorgänger benutzt, sich die höchsten Ziele der Kunst zu stellen, sie zu erreichen, vielleicht selbst zu überschreiten. Aber er ist auch durch die verschiedenen individuellen Auffassungen, die er vor Augen hat, gebunden; seine Gedanken bewegen sich von Jugend auf im Anschlusse oder im Gegensatze zu denselben, sein künstlerisches Verständniß nöthigt ihn, vorsichtig oder kühn, wie es seinem Temperament entspricht, aber immer bewußt, zwischen den Klippen durchzuschiffen, an denen jene gescheitert oder durch die sie gehemmt waren. Jener Andere entbehrt dieser lehrreichen Vorbilder, aber er bewegt sich freier, gleichsam im offenen Felde, steuert mit jugendlichem Muthe und glücklicher Unkenntniß der Gefahren rüstig vorwärts, und vermag, wenn ihm der Genius und die Umstände günstig sind, gewaltige Wege zurückzulegen, während dem Ersten nur wenige Schritte übriggelassen waren. Den Donatello und Ghirlandajo des Niccolo vermögen wir freilich nicht zu nennen, weil so ausgebildete Künstlerindividualitäten vor ihm nicht existirten. An Vorstufen und Vorarbeiten hat es natürlich auch ihm nicht

gefehlt, auch seine Erziehung wird durch Einflüsse von Außen, von bestimmten einzelnen Menschen bedingt und geleitet worden sein. Wir können diese Einflüsse nicht genau nachweisen, theils weil uns die Nachrichten über dieselben fehlen, theils aber auch weil sie sich weniger auf Persönlichkeiten koncentrirten, zerstreuter, allgemeiner, unbestimmter waren. Das eigentlich Technische, die Führung des Meißels und des Bohrers, die Politur des Marmors und Aehnliches hat er sich natürlich in den Werkstätten älterer Meister geholt. Aber vielleicht nicht in einer oder wenigen; wer weiß wohin ihn seine Wanderjahre geführt, wie sein Bestreben hier schon frühe ihn geleitet, sich Verschiedenes anzueignen und das Beste daraus zu wählen. Im eigentlich Künstlerischen, in den geistigen Intentionen und Mitteln, aber hat ihn augenscheinlich kein einziger seiner Vorgänger befriedigt und beherrscht; die bisherige Kunstweise hat hauptsächlich dadurch auf ihn gewirkt, daß sie seine Kritik hervorrief und ihn antrieb, nach besserer Ausdrucksweise zu suchen, die er dann, sei es durch Zufall oder durch irgend eine bestimmtere Vermittelung, in antiken Bildwerken entdeckte. Scheint uns der Aufschwung, den er dadurch nahm, der Gegensatz, in der er zu seinen Vorgängern trat, zu groß, so müssen wir bedenken, daß die geistige Entwickelung in der Geschichte keineswegs immer gleichen Schritt hält. In civilisirten Zuständen wird sie zwar (doch auch da schon Ausnahmen vorbehalten) ziemlich regelmäßig fortschreiten; in Zeiten unvollkommener Bildung dagegen bewegt sie sich in Sprüngen. Jahrhunderten des Stillstandes folgt ein plötzlicher Aufschwung. Die Gemüther, noch nicht von der Kenntniß vieler Details erfüllt und beschwert, sind allgemeinen Ideen und Eindrücken unendlich mehr zugänglich und können dadurch zu einer Begeisterung gesteigert werden, die der nüchternen Nachwelt wie ein Wunder erscheint. Es sind das allerdings gewaltsame Eingriffe in den ruhigen Verlauf der physischen Entwickelung, und man mag sie Wunder nennen, die dann aber in den Gesetzen des geistigen Lebens vollkommen begründet sind, und die man begreifen muß, wenn man die Geschichte verstehen will. In anderen Gebieten der Geschichte haben wir uns an solche Wunder des Geistes, der plötzlichen Erhebung ganzer Völker oder einzelner Individuen, weil sie eben nicht wegzuleugnen sind, schon längst gewöhnt. In den bildenden Künsten sind sie allerdings seltener, da diese in der Technik ein retardirendes Moment haben, aber dennoch fehlen sie auch hier nicht ganz. Ist, um nur ein Beispiel zu nennen, der Aufschwung der Malerei durch die Brüder, oder eigentlich durch Hubert van Eyck, nicht mindestens ebenso wunderbar, wo nicht noch viel überraschender als das Auftreten des Pisaner Meisters?

Indessen eine Erklärung solcher scheinbaren Wunder, ein Aufzeigen der einzelnen, dabei wirksamen Motive ist höchst wünschenswerth, und so würden wir denn auch jene süditalische Hypothese mit Dank annehmen, wenn sie wirklich eine erklärende Kraft hätte. Allein, soviel ich ersehen kann, ist das keineswegs der Fall; Niccolo würde ein noch viel größeres Räthsel, wenn man ihn als Apulier oder in Apulien erzogen betrachten wollte. Wo sind denn hier seine Vorgänger, sein Donatello und Ghirlandajo? Wo auch nur — abgesehen von den zahlreichen späteren, durch toskanische Meister oder unter ihrem Einflusse entstandenen Werken in Süditalien — Sculpturen zu finden, die eine gleiche Richtung zeigen und ihn reizen konnten, sie zu überbieten? Allerdings hatte sich im Süden mehr von antikem Geschmack und antiker Technik erhalten als in Nord- und Mittelitalien, und Niccolo wendete sich der Antike zu. Allein, wenn man aus diesem Gleichklange folgern wollte, daß er seine Studien dort gemacht, so wäre das ein unrichtiger Schluß. Die Antike ist eben ein weiter Begriff und das was Niccolo aus ihr entnahm und in seine Werke übertrug, ist etwas ganz Anderes, als was die Süditaliener besaßen. Diese waren auf das Formelle, Dekorative, Anmuthige gerichtet, auf Darstellung des geistigen Lebens kam es ihnen nicht

viel an. Ihre großen dekorativen Werke sind oft ganz ohne Figurenschmuck, oder doch nur mit kleinen zierlichen Figürchen versehn; wo sie Reliefs geben, schließen sie sich ohne Weiteres den byzantinischen Typen an. Von weiterstrebender Bewegung ist wenig, von neuen Studien nach der Antike gar nichts zu bemerken; jenes antike Formgefühl, das wir ihnen zugestehen müssen, liegt im Blute oder in der Tradition. Bei Niccolo ist alles anders, fast umgekehrt. Die Erbschaft jener antiken Grazie und Mäßigung ist nicht auf ihn übergegangen; das Dekorative, Zierliche ist nicht seine Sache, seine Neigung geht ganz auf das Energische. Selbst die architektonischen Formen an seinen Werken, die Kapitäle der Säulen sind derber und entfernen sich mehr von den klassischen Vorbildern als die der apulischen Denkmäler. Dagegen herrscht bei ihm das Bedeutungsvolle, Figürliche vor, das dort eine untergeordnete Rolle spielte. Das ganze Werk, soviel es die Anlage nur irgend gestattete, ist mit Statuen und Reliefs bekleidet. Die Gestalten sind untersetzt, die Kompositionen figurenreich, selbst überfüllt, die Reliefs stark ausladend, die Bewegungen sehr bestimmt und ausdrucksvoll, zum Theil selbst gewaltsam. Hier bei den Figuren zeigt sich dann auch der Einfluß der Antike, und zwar sehr stark und originell; er hat in den antiken Bildwerken Erscheinungen aufgesucht, welche den bekannten Gegenständen der christlichen Kunst einigermaßen verwandt waren, und sich bei diesen Studien so weit in seine Vorbilder vertieft, daß er auch Züge aufnimmt, die dem christlichen Geiste weniger zusagen. Diese Auffassung ist offenbar neu, sein Eigenthum, nicht eine überlieferte Gewohnheit; weder vorher noch nachher finden wir Studien dieser Art in solcher Frische und Naivetät. Daß er die Anregung zu diesen Studien und dieser Auffassungsweise nicht von den Süditalienern empfangen haben kann, unterliegt bei einer ernsten Prüfung der beiderseitigen Leistungen wohl kaum einen Zweifel. Es wäre eine in der ganzen Geschichte unerhörte Erscheinung, wenn aus dem Bedeutungslosen und Anmuthigen ein Anlauf zum Energischen und Ausdrucksvollen, aus der bequemen Uebung einer in gewissen Beziehungen befriedigenden Tradition eine ganz neue und abweichende, auf begeisterten Studien beruhende Richtung hervorgegangen wäre.

Mit den toskanischen und norditalischen Steinmetzen steht diese neue Richtung wenigstens in einer Beziehung in einem viel näheren Zusammenhange. Auch sie ergehen sich überwiegend in Figurenbildnerei; statt sich mit bloß ornamentaler Ausstattung zu begnügen, bedecken sie Wände und Geräthe mit Reliefs, in denen freilich bei großer Unbehülflichkeit und meistens auch großem Mangel an künstlerischem Gefühl und an Verständniß der körperlichen Form, die Absicht die Hergänge anregend wiederzugeben, ihnen ethischen Ausdruck zu leihen, denn doch oft sehr deutlich, selbst übertrieben hervortritt. In dieser Beziehung, in der geistigen Intention geht Niccolo also in der That auf dem Wege weiter, den seine norditalischen Vorgänger eingeschlagen hatten. Nur in den Mitteln weicht er von ihnen ab; ihre mannigfachen, durchweg unbefriedigenden Versuche haben seine Kritik angeregt, er hat sich nach besseren Vorbildern umgesehn und diese dann in der Antike gefunden. Auf der Art und Weise, wie er diese benutzt, beruht der immense Fortschritt, mit dem er sich über seine Vorgänger erhob. Auch diesen war die Antike keineswegs ganz fremd geblieben. Mehr oder weniger hatten sie das Bedürfniß gehabt, von ihr anzunehmen. Die Beibehaltung gewisser antiker Gestalten, z. B. der Centauren, beweist dies unverkennbar, wenn auch in sehr äußerlicher Beziehung. Einzelne gingen weiter, wie in verschiedener Weise Antelami von Parma und der Meister des schönen Taufbeckens in Verona. Daß Niccolo tiefer eindringen und bessere Frucht daran gewinnen konnte, verdankte er nicht blos seinem Talente, sondern auch der mehr erweckten Zeit, in der er lebte.

Im siebenten Bande meiner Kunstgeschichte habe ich versucht, dies Alles näher zu be-

gründen, die in der geistigen Entwickelung Italiens liegenden, auf die Antike hinweisenden Motive und die Schranken, denen ihr Verständniß auch bei Niccolo unterworfen war, anzudeuten, alles freilich ohne Rücksicht auf die mir damals noch unbekannte süditalische Hypothese. Herr Grimm hat nun in seinem oben erwähnten Aufsatze bei Vergleichung mit den in jenem englischen Werke ausgesprochenen Ansichten meinen Text einer ausführlichen Kritik unterworfen, deren Resultat denn ist, daß er eine erhebliche Zahl von Widersprüchen darin zu finden glaubt. Ich habe nicht nöthig gehalten, mich dagegen zu vertheidigen, da ein unbefangener Leser, zumal ein solcher, der nicht einzelne Sätze sondern das ganze Buch liest, in diesen vermeintlichen Widersprüchen ohne Anstand nur die nähern Bestimmungen allgemeiner Begriffe finden wird. Einen Punkt aber muß ich näher erwähnen, weil er Niccolo's Verhältniß zur Antike, von dem ich eben sprach, erläutert, und zugleich eine Probe giebt, wie Herr Grimm mein Buch gelesen hat. Ich sage daselbst, S. 320, von unserm Meister, daß „die Eigenthümlichkeit seiner Werke sich schon dadurch vollkommen erkläre, daß er zuerst „antike Bildwerke beachtete, und theils nachahmte, theils doch durch ihren Geist bestimmt „wurde," und füge dann (S. 322) erläuternd und beschränkend hinzu, daß „Niccolo, wie „sich bei näherer Betrachtung seiner Werke ergiebt, keinesweges ein tiefes Verständniß oder „eine unbedingte Verehrung für die Antike hatte. Gerade in dem Formellen, in der Schön„heit der Körperverhältnisse und in der Gewandbehandlung ist er von ihr unberührt; selbst da, „wo er gewisse Gestalten ihrer pikanten Erscheinung wegen nachahmt, wie bei dem bärtigen Dio„nysos" (auf der Darstellung Christi im Tempel an der Pisaner Kanzel) „weicht er in diesen „Beziehungen von seinem Vorbilde ohne Noth ab. Was ihn reizt, sind durchweg nur solche „Motive, Situationen, Gestalten, die sich auf ethische Begriffe zurückführen lassen; die „Hoheit, Anmuth, Reinheit der Frauen, oder die Völligkeit der Figuren und die gedrängte „Anordnung der Reliefs, die ihm als Ausdruck der Kraft und Lebensfülle dienen. Aber „das eigentlich Ideale, das Geheimniß der Schönheitsregel, die Formbildung der Antike übt „noch keine Anziehungskraft auf ihn aus."

Statt dieser Sätze, die überdies nicht allein stehen, sondern nur ein Resumé der bei der Beschreibung der Werke gegebenen Andeutungen sind, läßt Herr Grimm (S. 51.) mich sagen: „Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe „er den Alten abgesehen;" und ferner: „nicht der Geist der Werke, sondern das rein Hand„werksmäßige habe ihn zur Nachahmung gereizt." Gegen diese mir beigelegte Meinung polemisirt er dann weiter und setzt am Schlusse (S. 57) in das Sündenregister meiner Widersprüche auch den: „Er will nichts wissen vom Einfluß der Antike und findet den tiefsten „Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich." Er legt mir also ziemlich das Gegentheil von dem, was ich gesagt habe, in den Mund. Ich lege das höchste Gewicht auf den Einfluß der Antike, spreche das Wort wiederholt bei der Beschreibung der Werke aus, erkläre ihre Eigenthümlichkeit hauptsächlich aus demselben; nach seiner Meinung will ich nichts davon wissen. Ich bemühe mich, darzuthun, daß der Ausdruck des Ethischen, also doch der geistige Inhalt der antiken Bildwerke, Niccolo angezogen und begeistert habe; er versichert, daß ich ausschließlich von technischen Griffen und vom Handwerksmäßigen spreche. Ich versuche das Verhältniß Niccolo's zur Antike näher zu erläutern, den Unterschied aufzuzeigen, der in dieser Beziehung zwischen ihm und der späteren Renaissance besteht, und mache darauf aufmerksam, daß ihm die ausschließliche Verehrung für die antike Form an sich, für ihre abstrakte Schönheit (die, wie ich als bekannt voraussetzte, später viele hohle Erscheinungen hervorbrachte) ihm gefehlt habe. Ich nenne diese abstrakte Formschönheit: „das eigentliche Ideale" und dies einzige Wort trifft das Auge und die Phantasie des Herrn Grimm. Hätte er den ganzen Satz mit mäßiger Aufmerksamkeit gelesen, so würde

er gefunden haben, daß ich durch dies Wort den Gegensatz gegen ein Reales, aber doch Geistiges, nämlich gegen den sittlichen Inhalt der Bildwerke bezeichne. Statt dessen konstituirt er, mit einer Logik oder Aesthetik, die ihm eigenthümlich sein mögte, als Gegensatz des Idealen das Technische und Handwerksmäßige. Um mich gründlich zu widerlegen, stellt er dabei einen allgemeinen Satz auf: „Wo ein Aufschwung im Gebrauche der Technik statt„findet, dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister „drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn „also zu suchen zwangen." Dieser Satz entspricht aber vollkommen meinen Ansichten, ist von mir seit meinem ersten Auftreten in der Kunstgeschichte behauptet und so oft angewendet, daß es Jedem, der etwas von mir gelesen, überraschend sein müßte, wenn ich ihn verleugnete. Dies ist aber auch hier so wenig geschehen, daß ich ihn vielmehr bei der ganzen Betrachtung als selbstverständlich voraussetze, von der Technik gar nicht gesondert spreche, sondern mich begnüge, darzuthun, daß das Streben nach ethischem Ausdrucke ihn zur Antike hin und den Aufschwung seiner Kunst herbeigeführt habe. Ist nun etwa das Sittliche keine Idee? Ist das künstlerische Bestreben, die sittliche Welt in ihren Erscheinungen zu erfassen, sie anschaulich und eindringlich darzustellen, nur Technik? Wenn das wahr ist, ist freilich auch die griechische Kunst bloßes Handwerk, ja es giebt überhaupt keine Kunst im höheren Sinne des Wortes. Herr Grimm indessen geht auf diesem Wege fort, widerlegt meine angebliche Meinung siegreich und begründet so den prägnanten Schluß: „Schnaase's Idee will mir nicht scheinen. Niccolo muß irgendwo in die Schule gegangen sein." Dies letzte ist freilich eine unbestrittene Wahrheit, fraglich nur, ob diese Schule in Süditalien oder eher im Norden und in den antiken Ueberresten zu suchen ist, die er auch hier nicht selten fand.

Auf einige andere Punkte, bei denen Herr Grimm angebliche Behauptungen von mir bekämpft, welche andere Augen in meinem Texte vergeblich suchen werden, will ich nicht weiter eingehn.*) Nur über eine nicht unwichtige, ebenfalls von Herrn Grimm ausführlich besprochene Meinungsverschiedenheit zwischen den Verfassern des englischen Buches und mir noch einige Worte. Es betrifft das Relief mit der Kreuzabnahme über dem Hauptportal der Kathedrale zu Lucca. Meine Meinung im Betreff desselben ist trotz der Widersprüche, die Herr Grimm zu entdecken glaubt, bestimmt ausgesprochen und auch trotz der bei so umfassender Arbeit gebotenen Kürze deutlich motivirt. Mir lag nur die schon bei Vasari vorkommende, von Förster ausführlich erörterte, bis dahin unwidersprochene Ansicht vor, daß dies Relief eine Jugendarbeit unseres Meisters und zwar vom Jahre 1233 sei. Ich bestreite und widerlege zwar Förster's Aeußerung, daß dies urkundlich feststehe, finde das Resultat aber „aus inneren Gründen" annehmbar.

Die Inschrift, welche das Jahr 1233 nennt, befindet sich, zwar nicht an dem Relief oder auch nur am Portale, sondern seitwärts desselben an der Wand der Vorhalle; sie beweist aber, daß um diese Zeit an der Vorhalle gearbeitet sei und begründet dadurch die Vermuthung, daß sich dies auch auf das Portal und das Relief über demselben erstreckt habe. Für Niccolo's Hand spricht nur die hervorragende Schönheit und Bestimmtheit der Arbeit, und eine wenn auch nicht nahe Verwandtschaft mit den Reliefs der Kanzel von Pisa. Daß wir hier ein Jugendwerk vor uns haben, folgre ich dann daraus, daß Technik und Anordnung sich noch mehr an die seiner Vorgänger anschließen und die Einwirkung der Antike hier noch zweifelhaft oder schwach ist, weit entfernt von der Herrschaft, die sie

*) Um nicht undankbar zu sein, muß ich die Richtigkeit einer Rüge ausdrücklich anerkennen. Niccolo wird schon in einer Urkunde von 1284 als verstorben bezeichnet; die statt dessen in meinem Buche angegebene Jahreszahl 1299 beruht auf einem leider von mir übersehenen Druckfehler.

an der Kanzel von Pisa hat. Crowe und Cavalcaselle betrachten die Sache anders. Auch sie zweifeln nicht, daß Niccolo der Urheber sei, erklären aber jenen geringeren Einfluß der Antike dadurch, „daß sich der Künstler in vielen Stücken von der bloßen Imitation klassischer „Vorbilder allmälig frei gemacht habe", finden in dem Werke „eine Höhe der Kunst, die „nur Michelangelo's wartete, um zur Vollendung zu reifen," und schließen aus dem Allen, daß es nicht ein Jugendwerk, sondern eine Arbeit seiner späteren Zeit sei, wobei sie die Möglichkeit offen lassen, daß er es in Gemeinschaft mit seinem Sohne Giovanni gearbeitet habe, ja daß es vielleicht nur ihrer Schule angehöre. Das sind Verschiedenheiten, die man nur angesichts des Originals oder allenfalls eines vortrefflichen Abgusses näher prüfen könnte. Ob das Werk seine Vorzüge der Jugendfrische oder der vollen Reife des Künstlers verdanke, ob seine Unbefangenheit oder seine vollendete Einsicht ihn vor der Einseitigkeit einer mittlerer Zeit bewahrt habe, hängt von Feinheiten ab, über die man je nach dem Standpunkte, von dem man sie betrachtet, sehr verschieden urtheilen kann. Die Ansicht eines so feinen und geübten Kunstkenners wie Cavalcaselle fällt natürlich schwer in's Gewicht, aber ich bin nicht im Stande, mich ihr sofort zu unterwerfen. Dergleichen Urtheile der Autopsie sind zu abhängig von momentaner Disposition, von vorgefaßten Meinungen und Begriffen, als daß man irgend einer einzelnen Stimme das Recht endgültiger Entscheidung beilegen könnte. Der höchste Vorzug des Reliefs von Lucca besteht unbezweifelt darin, daß es so vortrefflich in den Raum der Lunette hineinkomponirt ist; allein gerade dies war eine Eigenschaft, welche schon die ältere, Niccolo vorhergegangene Schule nicht selten in hohem Grade besaß, z. B. Antelami am Baptisterium von Parma, und die wir bei Niccolo in seinen anderen Werken keineswegs wachsend finden. Die Kanzel von Siena ist auch in dieser Beziehung schwächer wie die von Pisa, und spricht überhaupt nicht für ein bedeutendes Wachsen des Meisters in seinen späteren Jahren. Indessen, wie gesagt, die Frage kann hier nicht zur Erörterung gebracht, sondern muß als eine offene, künftiger Prüfung vorbehaltene, betrachtet werden. Auch hat sie für die Auffassung der Kunstgeschichte im Ganzen nicht die Bedeutung, wie jene erste, über die künstlerische Erziehung Niccolo's.

Zum Beschlusse dieser speciellen Erörterungen möchte ich den Versuch machen, eine nähere Verständigung über die allgemeine Frage nach der Zulässigkeit und den Bedingungen der Hypothese herbeizuführen. Als Einleitung dazu mögen einige Worte des Herrn Grimm dienen, welche er nach einer früheren Controverse mir zuruft, und in denen er sich als eifriger Verehrer der Hypothese bekennt (a. a. O. S. 201). „Beruht nicht einstweilen „die gesammte Kunstgeschichte größtentheils auf Hypothesen? Ist es überhaupt möglich, ihrer „Hülfe zu entrathen? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden „zugemessen und mit diamantenen Aexten behauen, muß immer eine todte Masse bleiben, „die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie „Hypothese, die ahnungsartig im Geiste dessen sich bildet, welcher bauen will, den Plan „geben, nach welchem gebaut wird. Ohne Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung!" Sehr glänzend gesagt, aber von zweifelhafter Richtigkeit. Das wissenschaftliche Material ist eben kein gleichgiltiger Stein, den man behauen und damit ein beliebiges Gebäude errichten kann. Es besteht vielmehr in zerstreuten Gliedern einer organischen Gestalt, die ihre feste Bestimmung haben. Durcheinandergeworfen und ungeordnet bilden sie allerdings eine todte Masse, bis der Gedanke geschichtlichen Verständnisses sie wieder vereinigt und belebt. Aber ist dieser Gedanke, der durch die Anschauung jener Glieder erzeugt und getragen wird, der in ihrer Form und Zusammengehörigkeit seine volle Bestätigung findet, gleichbedeutend mit der Hypothese? Ohne Zweifel nicht. Sie unterscheiden sich wie Objectives und Subjectives, wie erwiesene Wahrheit und bloße Vermuthung. Auch jener Ge-

danke kann vielleicht zuerst in subjectiver Form, als Vermuthung, im Haupte des Forschers entstehn. Aber indem er ihn dann unbefangen und frei von der Eitelkeit des Erfinders an den Thatsachen prüft, nur den Anzeichen nachgeht, welche sie ihm bieten, wird er zu voller Objectivität erstarken. Erst da, wo die Thatsachen fehlen, um einzelne größere oder kleinere Theile jenes großen organischen Körpers wieder herzustellen, beginnt die Berechtigung der Vermuthung über den Gang der Umrißlinien an dieser dunkeln Stelle. Ganz zu entbehren sind also die Hypothesen nicht; da es der Wissenschaft nöthig ist, stets das Ganze im Auge zu haben, muß sie die Lücken vorläufig durch Vermuthungen ergänzen. Aber sie sind nur ein Surrogat der fehlenden Beweise, dessen Berechtigung aufhört, sobald diese gefunden sind. Sie, wie es in jenen Sätzen geschieht, als die Seele der Wissenschaft, als die Bedingung wissenschaftlicher Behandlung hinzustellen, ist denn doch eine sehr bedenkliche Lehre. Wissenschaftlich ist im Wesentlichen gleichbedeutend mit gründlich, erschöpfend, zuverlässig. Die Wissenschaft ist die Arbeit einer Reihe von Generationen; die Pflicht Jedes, der daran Theil nimmt, ist daher, seinen Nachfolgern soviel wie möglich feste Thatsachen zu liefern, auf denen sie weiter bauen können. Der regelmäßige Weg der Wissenschaft ist mithin der des Beweises; Hypothesen sind Abweichungen von diesem Wege, die manchmal nothwendig, manchmal nützlich sind, aber auch leicht zu Irrthümern führen können. Sie sind daher nur da statthaft, wo es an ausreichenden und glaubhaften positiven Nachrichten fehlt; also da nicht, wo (wie es bei unsrer früheren Kontroverse der Fall war) ein Augenzeuge eine einfache, offenkundige, ihm wichtige Thatsache angesichts und ohne Widerspruch zahlreicher andrer Augenzeugen bekundet. Aber auch da, wo sie an sich statthaft sind (wie in unserm heutigen Falle bei den mangelhaften Nachrichten über Niccolo's künstlerische Erziehung), bedürfen sie vorsichtiger Behandlung. Es ist die Aufgabe des Forschers, den wissenschaftlichen Weg des Beweises soweit wie möglich zu verfolgen, so spät wie möglich zu verlassen, sich dessen bewußt zu sein und Andere darauf aufmerksam zu machen, wann er von dem festen Boden abweicht und den unsicheren betritt. Ein paar Sätze von Otto Jahn, dessen Verlust die Archäologie soeben betrauert, sprechen so vollständig meine Ansicht aus, daß ich mir nicht versagen kann, sie hier anzuführen. „Jede Hypothese (sagt er in seinen populären „Aufsätzen: Aus der Alterthumswissenschaft. S. 201) hat nur insoweit wissenschaftliche Be„deutung, als sie zur Klarheit bringt, daß sie auf sicherem Grunde stehend, mit sicheren „Faktoren, nach sicheren Gesetzen operirend die geahnte Thatsache zu errathen sucht.“ „Keine „Disciplin bedarf in dieser Beziehung größerer Gewissenhaftigkeit und Enthalt„samkeit als die Kunstgeschichte, da hier die historische Forschung durch die eigenthümliche „Natur des Objekts, worauf sie gerichtet ist, fortwährend mit den subjektiven Elementen „künstlerischer Auffassung und Würdigung versetzt wird.“ Der berühmte Archäolog hat bei dieser Warnung ohne Zweifel zunächst nur an seine Wissenschaft, an die Geschichte der antiken Kunst gedacht. Aber es ist keine Frage, daß sie auch auf die der modernen Kunst, ja hier noch in viel höherem Grade Anwendung findet. Denn die subjektiven Elemente künstlerischer Auffassung und Würdigung sind hier aus vielen Gründen noch viel mächtiger. Um so mehr haben wir denn Ursache darauf zu dringen, daß der objektive Beweis, soweit er hergestellt werden kann, mit höchster Strenge geführt werde, und daß der üppige Wuchs der Hypothese unser Feld nicht allzusehr überwuchere.

Vier Porträts von Terburg.

Von **C. von Lützow.**

Eine erfreuliche Nachricht: vier Porträts von Terburg, Bilder feinster Qualität, sind kürzlich aus Holland in deutschen Besitz, und zwar in die Galerie Liechtenstein zu Wien und in die Sammlung des Herrn B. Suermondt in Aachen übergegangen.

Daß Kunstwerke aus Holland auswandern, ist allerdings keine Seltenheit. Nirgends ist der Bilderbesitz beweglicher als dort, wo selbst die Galerie eines Königs unter den Hammer kommen konnte. Aber nicht jeder Meister hat leicht wandern, weil mancher eben fast gar nicht mehr aufzutreiben ist.

Zu diesen Seltensten unter den Seltenen gehört mit in vorderster Linie Terburg. Die von ihm in seinem Vaterlande noch vorhandenen Bilder sind schnell an den Fingern abzuzählen:

Das Reichsmuseum in Amsterdam besitzt nur eines, bekannt durch Goethe's Beschreibung und Wille's meisterhaften Stich unter dem Namen der „väterlichen Ermahnung", in London und Berlin in besser erhaltenen Exemplaren wiederholt. — Der sogenannte Terburg im Museum van der Hoop daselbst ist eine Kopie des Münchener Bildchens: „Knabe mit Hund" (Cab. 437).

Das Museum im Haag hat ihrer zwei von unbestrittener Echtheit, aber ebenfalls nicht besonders guter Erhaltung: eine Gruppe von drei Figuren und das berühmte Selbstporträt in ganzer Figur, als Bürgermeister von Deventer, aber ohne Beiwerk, einfach gegen die leere Wand gestellt.

Das ist Alles, was sich in öffentlichen Sammlungen findet. In den holländischen Privatgalerien treffen wir den Meister auch sehr selten:

Die Sammlung Steengracht im Haag besitzt nur ein, freilich ausgezeichnetes, Bild von ihm, das Smith zu seinen besten überhaupt zählt.

Bei Hrn. van Loon in Amsterdam findet er sich ebenfalls nur einmal vertreten, allerdings wieder durch ein Kapitalwerk, eine Kartenpartie, über 50,000 Franken werth. — Ein zweites, dort auf Terburg getauftes Bild ist wohl nichts anderes als ein Brekelenkamp, derselbe Meister, der auch hinter dem falsch bezeichneten G. Metzu des Museums van der Hoop (Nr. 69) zu suchen sein wird.

Die Sammlung Six van Hillegom hat zwei Terburg's, darunter vielleicht den schönsten, der existirt: Dame und Herr musicirend, ein Dritter hört zu, ein Bild von unbeschreiblichem Schmelz der Farbe und bewundernswerthem Helldunkel, eine wahrhaft klassische Darstellung wonnevollen Musikgenusses. — Ein drittes, Terburg bezeichnetes Bild: vier Personen, Austern essend, kann höchstens ein Schüler unseres Meisters oder des Metzu, etwa Uchterveldt sein.

Die beiden letzten Terburg's, die ich in Holland gefunden habe, sind bei Herrn Dupper in Dortrecht: zwei kleine Porträts, Brustbilder von Mann und Frau, in einem kühlen, silbernen Ton höchst fleißig ausgeführt, ohne Zweifel aus früherer Zeit, monogrammirt.

So wie man die Südgrenze Hollands überschritten hat: keine Spur mehr von Terburg. In ganz Belgien ist auch nicht ein einziges echtes Bild von ihm aufzutreiben. Das Museum in Antwerpen heftet des Meisters Namen an ein Werk (Nr. 555), das vielleicht seine Tochter Constantia gemalt haben könnte. Im Brüsseler Museum ist nicht einmal der Name zu finden und auch die Schulkopie nach dem Bilde des Louvre in der Galerie Arenberg verdient kaum hier erwähnt zu werden. —

Dieser seiner großen Seltenheit hat der Meister offenbar einen Theil der kolossalen Summen zu verdanken, welche für seine Bilder im Laufe der letzten Jahre bei Versteigerungen gezahlt wurden. Ich führe nur einige der eklatantesten Beispiele an:

Auf der Morny'schen Versteigerung erzielte ein verdorbenes Gemälde von drei Figuren 40,000 Franken.

Das kleine Brustbild eines Mannes in Schwarz auf der Versteigerung Salamanca brachte 14,000 Fr.

Bei Delessert ging das Kniestück eines trinkenden Dämchens, gut erhalten, aber von zweifelhafter Echtheit, auf 45,000 Fr.

Bei Demidoff endlich wurde, wie sich die Leser aus O. Mündler's Bericht erinnern, das Miniatur-Porträtbild der Abgesandten zum Kongreß von Münster bis auf 182,000 Fr. getrieben. Und diese Summe zahlte man für ein Bild, welches eigentlich doch des Hauptreizes von Terburg's Kunst, nämlich der virtuosen Stoffmalerei, völlig entbehrt, da es gar keine weibliche Figur, sondern nur eine Menge schwarzgekleideter Männer zeigt, welche die Hand zum Schwur erheben. —

Man sieht, es ist ein kostbarer Fang, welchen unsere beiden deutschen Sammlungen in den zwei Paaren von Porträts gemacht haben. In beiden ist Mann und Frau dargestellt, und — was die Bilder noch merkwürdiger macht, — alle diese Persönlichkeiten gehören zur Familie Terburg und befanden sich bis jetzt im Besitz von deren Nachkommen. Sie wurden voriges Jahr bei dem Kaufmann Bols aus Deventer gekauft, welcher seinen Stammbaum bis auf den weltberühmten Maler-Bürgermeister dieser Stadt zurückführt und seit einigen Jahren in Cleve angesiedelt ist.

In den beiden Porträts der Galerie Liechtenstein haben wir Oheim und Tante des Meisters vor uns. Der Oheim war Bürgermeister von Deventer, wie später der Neffe. Sein Name ist hinten am Blendrahmen auf einen Zettel geschrieben: „Herr Willem Marienburg", geb. den 13. Januar 1590, † den 9. Februar 1648. Den Namen seiner Gattin erfahren wir auf gleiche Weise. Sie hieß „Gertruy Assinck"*) und war am 6. April 1619, nach eben vollendetem 19. Jahre, mit Willem Marienburg getraut. Als ihr Todesjahr wird 1699 angegeben, sie wurde also beinahe 100 Jahre alt! Wie sie da vor uns steht, in der Blüthe ihrer Weiblichkeit, geben wir ihr kaum 30 Jahre, ihrem Manne 40. Das gewährt einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Entstehungszeit der Bilder. Sie müssen danach um 1630 gemalt sein, also in Terburg's 22. Lebensjahre. Die bewundernswerth vollendete Ausführung ist kein Anlaß, daran zu zweifeln. Wir haben hier eben wieder eines jener Beispiele früher Meisterschaft, wie bei Lucas van Leyden, Holbein u. A.

---

*) Gertruy = Gertrud. — Assinck ist der Name einer Familie, die noch heute in Friesland lebt und zu den angesehensten des Landes gehört.

Die Bilder selbst bekräftigen diese Datirung. Sie sind bei aller ihrer Vollendung noch schlicht und streng.

Der Mann steht, ganz in Schwarz, aber elegant gekleidet, neben einem Tisch, auf dessen sammetner Decke sein Hut liegt. Aus dem dicht zusammengenommenen Mäntelchen schaut nur die Linke mit dem Handschuh hervor. Braune Lockenfülle umgiebt das wohlhäbige Gesicht, das uns fest und treu anblickt. Die Tracht der Frau zeugt noch deutlicher für den vornehmen Stand. Perlen und Edelsteine schmücken Hals, Brust und Ohrgehänge; aus dem kleidsamen Schwarz des Obergewandes tritt vorn die reich besetzte Atlasrobe hervor und bildet mit dem blaßrothen, goldbetreßten Sessel zur Seite einen Farbenakkord von sanftestem Schmelz. Mit unbeschreiblicher Anmuth legt die zartgebaute Gestalt den rechten Arm über die Sessellehne, die Linke hängt lässig herab; ein Hauch schlichtester Weiblichkeit und Natürlichkeit ist über Haltung und Ausdruck hingegossen. Zeichnung und Ausführung sind bei beiden Figuren von der höchsten Sorgfalt und Gediegenheit; die Behandlung einzelner Theile, z. B. der Nägel an den Händen der Frau, grenzen an die miniaturartige Feinheit der van Eyck'schen Schule. Der Fleischton ist im Ganzen kühl und silberfarben: blos im Gesichte des Mannes kommt ein kräftigeres Roth zur Geltung. Dasselbe beobachtete ich an den zwei Brustbildchen der Dupper'schen Sammlung. Diese sind aber vielleicht noch um einen Grad strenger und kühler und könnten daher auch etwas früher fallen. Zur ganz besonderen Zier gereichen den Liechtenstein'schen Exemplaren die großen, prachtvoll mit geschnitztem Blumen- und Blätterwerk verzierten Originalrahmen, wie sie nur höchst selten in dieser Schönheit und Erhaltung noch vorkommen

Die beiden Brustbilder des Herrn Suermondt, welche die kleineren Pendants zu den Liechtenstein'schen bilden,*) sind ohne Zweifel mit den letzteren vollkommen gleichzeitig und wie aus dem nämlichen Farbentopf gemalt. Sie gehören ebenfalls zur Verwandtschaft des Terburg, wie aus den alten Inschriften und Familienaufzeichnungen hervorgeht. Der Mann wird uns vorgestellt als der „Outvanger" d. i. Steuereinnehmer oder Stadtkassirer van Marienburg und seine Frau als eine geborene Terburg. Sie erscheinen nicht, wie die oben Beschriebenen in ganzer Figur, sondern als Brustbilder, und haben in ihrer Erscheinung etwas noch Schlichteres, in der Tracht weniger Vornehmes. Die Frau ist ganz in Schwarz gekleidet, auch mit schwarzer Kopfbedeckung, aber mit weißem Mützchen. Es ist eine feine Fünfzigerin von etwas mageren Zügen und intelligentem Ausdruck. Der Mann steht ungefähr in dem nämlichen Alter. Er ist ein ziemlich beleibter Herr von angenehmer, freundlicher Physiognomie, ganz in schwarzseidenem Anzuge mit schwarzem Käppchen und weißem Kragen. Die Ausführung ist auch hier von der höchsten Delikatesse. Das Bildniß der Frau trägt das Monogramm des Meisters.

Ich kann es mir nicht versagen, diese Einführung der vier für Deutschland gewonnenen Meisterwerke mit einigen Worten W. Bürger's zu schließen, welche dieser in seinem bei uns allzu wenig bekannten köstlichen Buche über die Museen Hollands dem Urheber der Bilder widmet. Sie gehören zu dem Besten, was der liebenswürdige Autor über die Meister seines Herzens geschrieben hat. Bürger sagt, Musées de la Hollande I, 118:

„Unter jenen „kleinen" großen holländischen Meistern ist Einer, der niemals an das Gemeine streift: Terburg. Er ist ein echter Gentleman, wie Cuyp, und gehört mit diesem auch zu einer und derselben Generation. Sein Geburtsjahr, 1608, fällt mit dem Rembrandt's zusammen. Er hat auf die Entwickelung der holländischen Schule einen höchst bedeutenden Ein-

*) Die Liechtenstein'schen Bilder sind überhöht viereckig 62×78 Centim. groß, die Suermondt'schen sind oval, 31 Centim. br. und 36 Centim. h.

fluß gehabt. Metzu ist sein jüngerer Bruder von ebenbürtigem Talent. Sie beide, Jeder in seiner Art, welche der des Andern verwandt ist, lassen alle übrigen Rivalen weit hinter sich. Aber Terburg hat vor Metzu den Vorzug, daß er der Bahnbrecher ist. Er hat jene eleganten Interieurs geschaffen, jene „Conversationen", Spielpartieen, jene Scenen versteckter Galanterie, Bestellungen von Liebesbriefen, häuslichen Konzerte, in den kleinen, mit Damast drapirten Salons, wo die jungen, kokett geputzten Dämchen ihre Atlasroben rauschen lassen. Die Atlasrobe gehört dem Terburg. Er hat allen Uebrigen den Atlas geliefert, dem Metzu, dem Mieris, auch dem Wouverman für seine vornehmen Cavalcaden, ja selbst dem Jan Steen, dessen schönen Liebeskranken das Atlaskleid so reizend steht."

„Terburg war ein weit gereister Mann; er war der einzige holländische Künstler seiner Zeit, welcher so viel von der Welt kannte. Er hat Italien besucht, und die großen Meister studirt; er hat Deutschland gesehen und seinen „Kongreß von Münster" nach der Natur gemalt; auch Spanien bereiste er und soll sich dort für die Schönheit der Frauen nicht unempfänglich gezeigt haben; er machte in Madrid gewiß auch die Bekanntschaft des Velazquez; er hat in Frankreich gemalt, vielleicht selbst in England. Und trotz alledem ist er in Styl und Ausführung ein echter Holländer geblieben! Die gefährliche Berührung mit Italien hat ihm nichts anhaben können. Der Umgang mit Königen und Fürsten, mit Gesandten und Kardinälen, kurz mit großen Herren aus aller Welt Enden hat sein schlichtes Naturell in keiner Weise alterirt; nur eine Empfindung von seltener Vornehmheit und eine unvergleichliche Grazie des Vortrags brachte er als Früchte dieses Umgangs heim und interpretirte damit die höheren Lebensformen der holländischen Gesellschaft. Keiner der fremden Meister hat auch nur die geringste Spur in Terburg's Kunst hinterlassen und doch hat er sich auf geheimnißvolle Weise alle ihre besten Eigenschaften anzueignen gewußt. Wenn er vielleicht irgend einmal an ein bestimmtes Vorbild gedacht hat, so könnte es Velazquez gewesen sein. An diesen erinnern die grünlichen Silbertöne, welche einigen seiner Bilder einen so sanften, unsagbaren Reiz verleihen. Smith findet in ihm etwas der „fascinirenden Art" des Correggio Verwandtes! Was diese Engländer für exzentrische Leute sind: Reynolds bringt Jan Steen mit Raffael in Verbindung, Smith gar Terburg mit Correggio."

„Die Wahrheit ist, daß Terburg Niemandem ähnlich sieht. Er ist durch und durch Original, und allerersten Ranges. Ich weiß nicht, ob man ihm nicht, nach Rembrandt, einen Platz hoch über allen Andern anweisen sollte, einen Platz ganz für sich, wie er wahrhaft großen Menschen gebührt."

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

VI.

Florenz.

Mit Abbildungen.



Engel von Fiesole.
Aus der Umrahmung des großen Altarwerkes in den Uffizien.

Auch für Florenz ist Burckhardt ein vortrefflicher Cicerone. Die Feinheit seines Urtheils hat mich oft in Erstaunen gesetzt. So sagt er z. B. bei Gelegenheit des Figurenschmuckes in den Außennischen von Orsanmichele, stellenweise bräche sich auch bei so ausgesprochenen Realisten der Frührenaissance wie Andrea Verrocchio der ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der germanischen Zeit herübergerettet und nach Maaßgabe seines Jahrhunderts geläutert hatte. „Sobald man sich durch den bei Verrocchio ganz besonders umständlichen knittrigen Faltenwurf nicht stören läßt, treten bisweilen Motive von schönstem Gefühl hervor. So theilweis in der Bronzegruppe des Christus mit St. Thomas an Orsanmichele; die Bewegung des Christus ist mächtig überzeugend, die beiden Köpfe fast großartig frei und schön". — Dieses durchaus richtige Urtheil gewinnt durch Folgendes eine eigenthümliche Bestätigung. Bekanntlich sind in dem langen Verbindungsgang zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti die Handzeichnungen der großen Künstler ausgestellt. Da findet sich nun unter denen des Fra Angelico genau dieselbe Komposition des Verrocchio, nur einfacher und schlichter in der Gewandung und mit andern Aposteln umgeben. Noch interessanter wird das aber, wenn man nun gar merkt, daß auch Fra Angelico nicht selbständig gewesen. Im Hauptsaal der akademischen Galerie sind die kleinen Bildchen zu sehen aus dem Leben Christi und des heiligen Franciscus, welche früher in S. Croce waren. Sie sind von Giotto. Dort findet sich wieder genau dieselbe Komposition, bis auf die Handbewegung genau, nur noch schlichter, noch einfacher wie beim Angelico. — Der Geist Giotto's zeigt sich also noch vergeistigend in Verrocchio's Gruppe und Burckhardt hat das durchgefühlt.

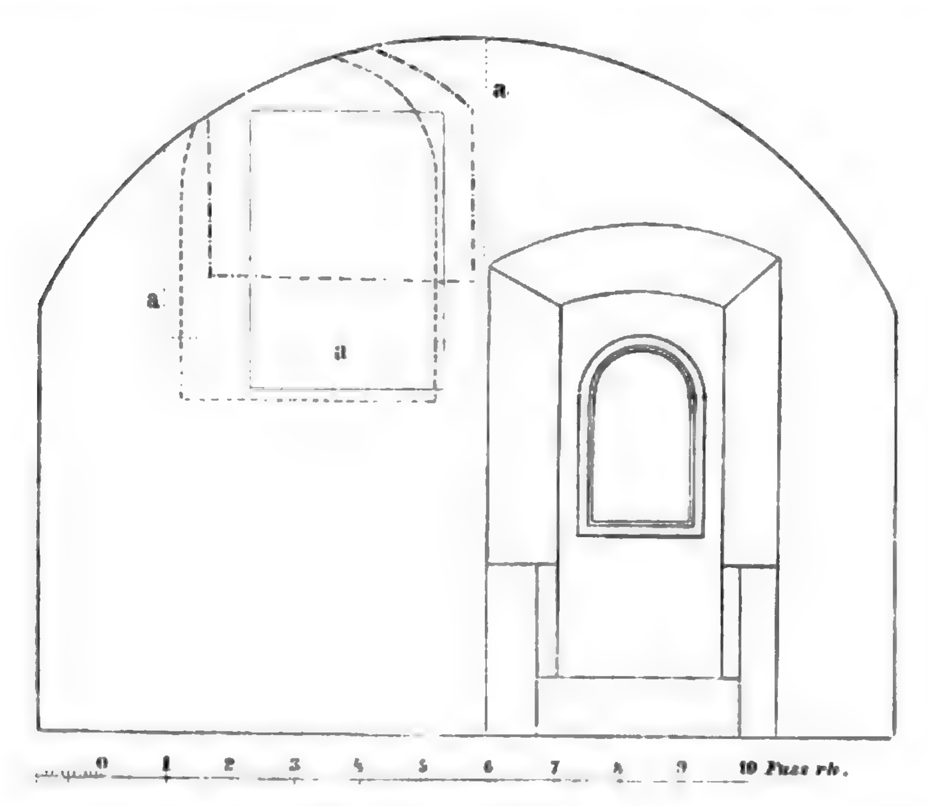
Vielleicht ist noch ein anderes Beispiel von Interesse für das Wiederkehren gewisser großartiger Ideen in durchaus selbständigen Künstlern, und zwar ein Beispiel für noch weiter auseinanderliegende Perioden. Zu den schönsten Feldern der Thür des Nicola Pisano am Baptisterium gehört die Darstellung der Spes. Dieselbe ist so schön, daß man sie wie die anderen Tugenden

von Giotto erfunden glaubt, der ja in der Arena zu Padua mit der Darstellung der Tugenden und Laster den für die ganze germanische Kunst mitbestimmenden Anfang machte. Die Hoffnung sitzt mit dem Unterkörper dem Beschauer zugewendet auf einer Marmorbank und hebt sehnsüchtig, sich nach links oben wendend, beide Hände empor nach einem Sterne nahe bei ihr. Ist es nun nicht interessant, daß Cornelius, unser neuer Giotto, dieselbe Gestalt hat als die wunderbar ergreifende Mutter in der Seligpreisung der Hungrigen für das Berliner Camposanto? Natürlich ist die Form eine andere geworden und durch die Hinzufügung der Kinder und Fortlassung des Sternes veredelt und noch vergeistigt worden, aber es ist derselbe Geist in beiden, dieselbe Auffassung des Sehnens und Hoffens. Wer vermag zu entscheiden, ob er bewußt oder unbewußt diese Aehnlichkeit erreichte? Vielleicht darf uns aber sein großes Wort in den Sinn kommen, was er einst bei dem Vorwurf gesagt, er habe seinen Gott-Vater in der Lünette über der Auferstehung im Composanto aus Raffael's Vision des Ezechiel: „Ich mache damit dem Raffael mein Kompliment! Es geht nicht besser, drum mach ich's auch so."

Ich komme nun zu einer längeren Mittheilung, die ich mit einigem Widerstreben bringe, weil sie viel Widersprnch finden wird. Ich will und kann im Folgenden nichts Endgültiges geben, glaube aber eine Frage anregen zu müssen, welche Einsichtigere entscheiden mögen. Ich wage nämlich nichts Geringeres, als den innigsten, edelsten Meister der ganzen germanischen Kunstepoche einer großen Geschmacklosigkeit zu zeihen; ich wage zu behaupten, daß Fra Angelico da Fiesole in dem Einen, was einen Giotto, einen Gaddi, einen Orcagna u. s. w. so sehr auszeichnet und hochstellt, sehr gering ist: im Architekturgefühl. Ich will damit nicht sagen, daß er unarchitektonisch komponire. Gewiß nicht. Niemand hat je mit feinerem und dabei strengem Schönheitssinn Form und Farbe abgewogen, nein, aber die Verwendung des gegebenen Architekturraumes ist bei ihm eine unbegreiflich geschmacklose. — Das Kloster S. Marco ist und wird jetzt zu einem öffentlichen Angelico-Museum eingerichtet. Die früher so unzugänglichen Zellen im oberen Stockwerke, die Angelico bei seinem neunjährigen Aufenthalt daselbst ausmalte, stehen jetzt einer genauen Prüfung offen. Die Zellen liegen an drei Seiten des Klosterhofes, vierundvierzig an der Zahl. Jede Zelle ist — mit Ausnahme der etwas größeren Eckzellen — 8′ 9″ tief, 12′ 4″ breit, $10^1/_2$″ hoch; die zwei Fuß breite, acht Fuß hohe Thür liegt dicht neben der rechten Wand und ihr fast gegenüber liegt das kleine, zwei Fuß tiefe Fensterchen. Selbst jetzt, wo die Zellen geweißt sind, sind sie dunkel und selbst bei Sonnenschein dämmerig. Die Wandfläche links neben dem Fenster hat nun Fiesole zu bemalen gehabt, und wie hat er auf derselben sein Bild angebracht? So unglücklich wie möglich. Hoch über dem Boden und — fast überall an das niedrige Gewölbe anstoßend! Ja, damit nicht genug: ganz ohne durch die Komposition gezwungen zu sein, schließt er die Bilder sogar durch die irrationellsten Linien nach oben ab; die beigefügte Zeichnung mag davon einen überzeugenden Begriff geben. Z. B. sind in der Art wie bei Umrahmung a die Bergpredigt und das Abendmahl abgeschlossen, trotzdem Nichts hinderte, rechts einen dem linken Bogen entsprechenden Abschluß zu machen. Ja, was der Geschmacklosigkeit die Krone aufsetzt, die durch die Wölbung abgeschnittenen Umrahmungstheile sind sogar auf jener weiter geführt worden. Allerdings ließe sich für den hohen Anfang der Bilder vielleicht als genügende Entschuldigung das Meublement der Zelle anführen, vielleicht stand unter dem Bilde gerade der Betstuhl und die verschiedene, sogar um 1—2 Fuß differirende Ansatzhöhe spricht noch mehr dafür, aber was hinderte denn den Künstler, noch unter der Wölbung in gerader oder wenigstens symmetrischer Linie abzuschneiden. An eine gewisse Figurengröße hat er sich durchaus nicht gehalten, die Höhe der Figuren wechselt von $1^1/_2$—$2^1/_2$ Fuß. Wie kann man ihn da vertheidigen?

Der Herr Maler Keyser, der jetzt im Auftrage der Arundel society die schönste dieser Fresken, die Anbetung der Könige, ganz vorzüglich kopirt, und die Bilder, wie das Kloster überhaupt genau studirt hat, glaubt folgende Behauptung zur Rettung Fiesole's anführen zu können, die fast blendend ist. Bekanntlich hatten die Salvestrini früher das Kloster S. Marco inne, und zwar schon von 1290 an, wurden jedoch 1435 daraus wegen zügellosen Lebens vertrieben und die Dominicaner, welche bis dahin theils in Fiesole, theils in Foligno gelebt hatten, durch Papst Eugen IV. an ihrer Stelle eingeführt. Sie fanden das Kloster in sehr verfallenem Zustande, trotzdem jene

Salvestriner schon seit 1416 daran restaurirt hatten. Auf Kosten des Cosmo von Medici wurde deshalb von Michelozzo Michelozzi 1437 eine Restauration des Klosters und der Kirche begonnen, die 1442 so weit war, daß dieselben geweiht werden konnten und 1445 vollendet wurden. Nun meint Herr Keyser, die Mönche hätten zuerst (sicher von 1435—1437) das Kloster benutzt, wie es war und also auch oben im riesigen Dormentorio gewohnt; Fra Angelico hätte die Wände nach Belieben gemalt, vielleicht über jedem Bett ein Bild, und erst später, vielleicht als Michelozzo den reichen dreischiffigen Bibliothekssaal anbaute, wären die Zellen eingebaut worden und zwar mit möglichster Konservirung von Fiesole's Fresken. Durch die Wölbungen wurden die Bilder oben so unregelmäßig abgeschnitten und durch Andere die allerdings neuere Umrahmung sogar auch über die Wölbung geführt. Ja dadurch wäre noch ein anderer Punkt klar. Jeder Verständige muß sich wundern, daß Angelico grade die dunkelste Wand der Zelle sich ausgesucht habe, während dem Fenster gegenüber eine nicht nur ununterbrochene sondern sogar lichtreiche Wandfläche sich darbot. Da man wirklich nur bei einfallendem Sonnenlichte an jener Fensterwand einigermaßen sehen kann,



Wandeintheilung in S. Marco.

so müßte Angelico gradezu nur zu solcher Stunde gemalt haben, eine Annahme, die für die außerordentliche Durchführung und für Fresco insbesondere kaum möglich ist. Nimmt man dagegen an, daß die Zellen erst später eingesetzt sind, daß die Wände fensterlos waren und nur durch die theilweis noch erhaltenen Fenster des ganz sichtbaren, hoch über den Zellengewölben liegenden Dachstuhls beleuchtet wurden, so erklärt sich Alles von selbst und Angelico ist vertheidigt. Diese Behauptung scheint zur Evidenz gesteigert zu werden durch noch zwei Punkte. Erstens finden sich nämlich zwei Bilder wirklich durch die Zellenwand ganz zerschnitten (ein Einzug in Jerusalem und eine Versuchung in der Wüste) und zweitens sind gar in jetzt vollständig dunklen Zellen unter der Tünche einzelne Bilder gefunden worden. Und dennoch ist die Behauptung doch wohl nicht richtig, ja sie würde Fra Angelico nur noch geschmackloser zeigen.

Allerdings muß zugestanden werden, daß die Zellen in den schon gegebenen Schlafsaal der Salvestriner hineingebaut worden: beim jetzigen Verputzen der Zellen fand man, daß die Querwände nicht in die Außenmauer eingefügt waren, auch das spätere Durchbrechen der Fenster muß zugestanden werden: es war der ausdrückliche Wunsch des Priors, des h. Antonin, daß das viel prachtvoller beabsichtigte Kloster so gebaut wurde, dem Armuthsgelübde des Ordens zur Liebe.

Allerdings könnte man eine Stelle in der gründlichen, auf Quellenstudium basirenden „Storia del convento di S. Marco in Firenze dal P. Vincenzo Marchese 1853“ dagegen anführen, wo es heißt, Michelozzo habe mit Ausnahme des Refektoriums und der Kirche Alles niederreißen lassen, um den neuen Bau fester konstruiren zu können, aber jene Beobachtung der mangelnden Mauerverbindung würde das schon entkräften und sogar die ganz gothische Architektur des Kapitelsaales würde wenigstens eine Ausdehnung konservirter Theile verlangen. Nein, das ist sicher und auch die mangelnde Verbindung der gewölbten Zellen mit dem oberen Dachstuhl spricht dafür, die Zellen sind später als die Außenwände; aber damit ist noch nicht bewiesen, daß sie später sind als Angelico's Malereien. Denn wenn auch Angelico beim Einziehen der Dominikaner 1435 gleich angefangen hätte, den baufälligen Schlafsaal auszumalen, er hätte sicher nicht bis 1437, ja sagen wir selbst bis 1439 (weil Michelozzo vielleicht erst die Klosterhöfe und dann den in Rede stehenden Zwischenbau aufführte), 44, sage vierundvierzig Zellen ausmalen können. Dann wäre er ja auch bis zum Jahre 1445, wo er (nach Cavalcaselle's Forschungen) nach Rom geht, unthätig gewesen. Ferner steht am Eingang zu zwei Zellen, die auch von Angelico ausgemalt sind und zwar der zweiten mit dem figurenreichsten Bilde, daß Cosimo sich dieselbe habe bauen lassen, ut S. Antonini colloquiis frueretur, und daß Eugen IV. bei der Einweihung des Klosters dort gewohnt habe. Ferner sind sogar vier Bilder an den eingebauten Zellenwänden von Angelico selbst gemalt; die Heimsuchung außen an der Ecke, wo die beiden ersten Gänge zusammenstoßen, der Gekreuzigte, vom h. Dominicus beklagt, schräg gegenüber, die thronende Madonna mit vier Heiligen zu jeder Seite in der Mitte des linken Ganges und endlich innen in der Eckzelle des h. Antonin die trennende Eckwand der anstoßenden Zelle selbst mit Christus in der Vorhölle. Nun liegt allerdings die Vertheidigung nahe, daß jene Einsetzung der Zellen bei Lebzeiten Angelico's gemacht sei (also vielleicht kurz vor 1442, vor der Einweihung), daß dann Angelico an den neu entstandenen Wänden seine Bilder angebracht habe, und allerdings sind jene genannten Bilder aus seiner spätern Zeit, wie schon die realistisch ausgebildete Renaissancearchitektur über der thronenden Maria beweist, an der sogar die Säulenkapitäle lange Schlagschatten werfen, die in Bezug auf das weit entfernte Fenster konstruirt scheinen. — Aber — wenn auch Angelico dann wirklich bei gutem Licht gearbeitet hat, es ist dann noch schlimmer für ihn! Nehmen wir an, er habe die ununterbrochene Wand gehabt zur Bemalung: welcher Künstler würde da nur einen Augenblick unklar gewesen sein, daß er dieselbe gedanklich und formell im Zusammenhang erhalten muß? Giotto erging es so in der Arena zu Padua, Orcagna im linken Querschiff von S. Maria novella, Simone Memmi und Taddeo Gaddi in der Capella degli Spagnuoli daselbst, in S. Croce u. s. w. u. s. w. Sie haben stets sich den Raum symmetrisch zu theilen gesucht oder die ganze Wand mit einem Bilde bedeckt, das viele Scenen zusammen durch Landschaft verband. Keinem ist es eingefallen, verschieden große Bilder, in verschiedener Höhe an einer Wand ohne jede Architekturverbindung anzubringen. Es wäre das viel geschmackloser, als seine irrationelle Anbringung eines einzelnen Bildes an einer einzelnen Wand. Und jene Unterschiede sind bedeutend. Wenn die Breite der Bilder wenigstens an der einen Wand ziemlich gleich ist und nur in Zollen variirt, so ist aber der Ansatz der Bilder ganz verschieden: 5′ 2″, 7′ 2″, 5′ 6″, 5′ 1″ u. s. w. über dem Boden. Ja vielleicht entschuldigt auch hier wieder das etwaige Möblement. Gut, dann bleibt immer noch Folgendes durchschlagend. Die Bilder folgen nicht nur ohne jede innere Verbindung auf einander, sondern sind sogar an zwei Außenwänden genau dieselben. Die Folge der Bilder auf der Seite, wo die Zelle des Antonin sich befindet, ist folgende, von links beginnend: Christus in der Vorhölle, Bergpredigt, Christus in der Wüste, Einzug in Jerusalem, der Judaskuß, Christus in Gethsemane, Abendmahl, Kreuzigung, der Gekreuzigte mit Klagenden (dieses Bild ist in einer in der Form abweichenden Eckzelle und dem Fenster gegenüber gemalt, trotzdem neben demselben derselbe Platz wie sonst frei war!). An der rechten Wand des links daran stoßenden Ganges: der Gekreuzigte, die Kreuztragung, Dominicus betend und die Vision der stenographisch gegebenen Passionsgeschichte, Christus im Grabe stehend, der Gekreuzigte, die Taufe, der Gekreuzigte, dgl., aber viel kleiner, trotzdem der freie Raum größer ist. — Die Bilderfolge auf der entgegengesetzten Seite desselben Ganges: Christus als Gärtner, Christus beklagt, die Heimsuchung Mariä, der Gekreuzigte, Anbetung des Kindes, die Verklärung, der lesende Dominicus, die Auferstehung, die

Krönung der Maria, die Darbringung im Tempel, Madonna mit zwei Heiligen. An der Wand des letzten Ganges endlich der Gekreuzigte, dgl., dgl. u. s. f. durch sieben Zellen, all diese Bilder auffallend kleiner und ärmlich. Dieselbe sich wiederholende Komposition etwas reicher und ein wenig variirt an der Wand wo die Treppen und Zellen des Cosimo liegen, in der etwas erhöhter liegenden zweiten der letzteren die Anbetung der Könige über einer kleinen Nische mit dem todten Christus. Dieses Bild schließt sich der Architektur gut an, ist unten mit einem Gesims abgeschlossen, oben durch einen Laubstrang, der der Deckenwölbung folgt. Schon dadurch zeichnet sich dieses Bild mit den drei an der Außenseite der Zellen vortheilhaft aus.

Diese Bilderfolgen beweisen auch den Mangel jeder Ideenverbindung, und so blieben nur noch zwei Punkte für die Annahme einer theilweisen Bemalung vor dem Zellenbau. Die vier oder fünf ganz dunklen Zellen und die zwei durchschnittenen Bilder.

Der erste Punkt spricht aber sogar dagegen. Es sind diesen Zellen erst durch den schon von Michelozzo gemachten Anbau der Bibliothek und des Nebensaales die Fenster vermauert worden, wie man noch von außen an einem Fensterrest sehen kann (das noch existirende vergitterte Fenster einer dieser Zellen ist in neuerer Zeit von den Mönchen durchgebrochen, um einen verrückt gewordenen Bruder dort einzusperren). Wenn Fiesole also jene fünf Kreuzigungen vor dem Zellenbau gemalt hätte, so müßte dieser sehr kurz vor dem Bibliothekbau gemacht worden und Michelozzo ein überaus kurzsichtiger Baumeister gewesen sein. — Der zweite Punkt ist fast noch leichter zu entkräften; die durch Zellenwände durchbrochenen Bilder wären dann nur ein Beweis, für einen späteren Bau der Zellen, wenn diese beiden durchschneidenden Wände zugleich mit allen Zellen erbaut wären. Dieselben sind jedoch erst durch die Franzosen im vorigen Jahrhundert errichtet worden, welche gegenüber von dem Bibliotheksaal, den sie zum Magazin gemacht hatten, ein mächtiges Fenster zum Heraufwinden der Heu- und Strohballen gebrauchten. Dadurch entstanden auch die so kleinen Nebenzellen und die durchschnittenen Bilder. Zu gleicher Zeit brachen sie auch zu dem Saal links neben der Bibliothek eine Thür durch, und in dem kleinen Zellenrest links kann man bei Lampenlicht noch einen Bildansatz erkennen.



Hiermit glaube ich die zuerst so blendende Behauptung des Herrn Keyser entkräftet zu haben und kann das Resumé fällen. Die Bilder in den Zellen von S. Marco sind von größter Geschmacklosigkeit in der Anordnung. Sie stehen in dieser, wie überhaupt in formeller Beziehung zurück hinter den an den Außenseiten der Zellenwände und in der zweiten Zelle des Cosimo. Muß man nun dem im Bilde so überaus schönen und geschmackvollen Künstler eine völlige Stumpfheit gegen die äußere Anordnung vorwerfen, die er vielleicht später selbst eingesehen und in jenen späteren Bildern verbessert hat? Oder gibt es noch einen Grund, der ihn überzeugend entschuldigen könnte? Die Frage muß offen bleiben; denn für den zweiten Punkt weiß ich keine Beantwortung, und der erste würde immer ein psychologisches Räthsel bleiben.

Die internationale Kunstausstellung in München.

III.

Historisches und eigentliches Genre. — Porträtmalerei.

Mit Abbildungen.

Man hat der deutschen Kritik nicht selten den Vorwurf gemacht, sie verstehe sich nur auf's Bilderlesen, aber die Unmittelbarkeit rein künstlerischer Anschauung mangle ihr. Seit wir internationale Kunstausstellungen besitzen, wird es immer einleuchtender, daß die Eigenthümlichkeit einer vorzugsweise innerlichen, geistigen oder gemüthlichen Auffassung der Kunst denn doch wohl weniger ein Mangel unserer Kritik als vielmehr ein Charakterzug unsres nationalen Wesens überhaupt ist. Es wäre auch zu verwundern, wenn es anders wäre. Denn Beides, die Art des Schaffens und des Urtheilens, fließt ja aus der nämlichen Quelle: aus der deutschen Art, die Dinge anzufassen. Die schlagendsten Belege hiefür bot auch die Münchener Ausstellung und zwar gerade auf den Gebieten des Genre's und der genrehaft behandelten Historie, welche der vorwiegend äußerlichen Darstellung so leicht zugänglich sind.

Was auf diesen Gebieten im Kern als echt und rein deutsch bezeichnet werden konnte, war es durch die Kraft und Schärfe der Charakteristik, durch Gemüthstiefe, Ehrlichkeit und Gesundheit der Empfindung, durch körnigen Humor und phantastische Laune, kurz durch den Wiederschein einer reichen Innerlichkeit. Sie schlug auch dies Mal wieder neben den tüchtigsten und glänzendsten Leistungen unserer Nachbarn durch und entlockte Hunderten von ernsten und vorurtheilsfreien Betrachtern den freudigen Ausruf oder das offene Geständniß: daß die deutsche Sittenmalerei, das deutsche Familienbild und, um auch diese hier gleich mit anzuschließen, die deutsche Porträtmalerei den Wettkampf mit den übrigen Nationen nicht zu scheuen brauchen. Selbstverständlich soll den Koloristen und Realisten der jüngeren Generation ihr Verdienst um die würdigere Gestaltung unserer Kunst nicht geschmälert werden. Im Gegentheil! Wir konstatiren nur, daß auch unter ihnen diejenigen die glücklichsten sind, welche mit den Vorzügen einer tüchtigen Schule, eines gediegenen künstlerischen Wissens und einer vollendeten Handhabung der malerischen Technik jenen echt deutschen Zug ernster und gemüthlicher Auffassung verbunden zeigen. Mag der Virtuose jeden Genre's ihnen die flüchtigen Lorbeern des Tages entreißen, der Ruhm einer nachhaltigen Wirkung auf das Volk bleibt allein dem aus dem Volksherzen selbst Entquollenen vorbehalten.

Dies ist auch die Ursache, weshalb den meisten historischen Genrebildern großen und kleinen Formates, welche der moderne Realismus nun schon Jahrzehnte hindurch auf unsre Ausstellungen sendet, im Ganzen eine so kühle Aufnahme zu Theil wird. Heinrich Laube giebt in seiner Geschichte des Wiener Burgtheaters eine vortreffliche Charakteristik jener Gattung von modernen Dramen, welche nur aus einem literarischen Bedürfniß entsprungen, gleichsam nur Beispiele für ästhetische Theorien sind. Diesen „Literatur-Dramen", wie man sie genannt hat, könnte man eine entsprechende Gattung von Bildern gegenüberstellen. Sie verschwinden, wie jene, mit der bestimmten Richtung der Kunst, welche sie hervorgebracht hat, weil sie nur in der ästhetischen Strömung des Tages, nicht im wirklichen Leben wurzeln. Der belgische Realismus, mit Gallait und de

Der junge Luther bei Andreas Proles.

Nach dem Gemälde von Lindenschmit auf Holz gezeichnet von K. Appold.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.



Biesve an der Spitze, stellte das stärkste Kontingent zu dieser Gattung und an den vier Bildern des erstgenannten Meisters, welche die Ausstellung zeigte, konnte man ihr allmäliges rettungsloses Dahinsinken deutlich beobachten. Wenn wir von H. Robert-Fleury's bekannter „Judenverfolgung" absehen, folgt unter den Franzosen, welchen als den eigentlichen Urhebern des modernen realistischen Historienbildes der Vortritt gebührt hätte, kein erwähnenswerthes Werk der Ausstellung direkt der namentlich von Delaroche mit so glänzendem Erfolge betretenen Bahn. Auch Norddeutschland brachte, strenge genommen, nur eine einzige hieher gehörige Darstellung: Schrader's „Philippine Welser und Kaiser Ferdinand" (Nr. 41). Aug. v. Heyden's „Luther und Frundsberg" (Nr. 51) birgt wenigstens in den Nebenfiguren manches Korn echter Natur und Karl Becker's „Karl V. bei Fugger" (Nr. 1546) hat sich ebenso sehr durch die überaus feine und glückliche Charakteristik wie durch die virtuose Behandlung des Kostüms einen hervorragenden Platz unter den historischen Genrebildern der Schule gesichert. Aber wie würden auch diese tüchtigen Leistungen verblaßt sein, wenn sich ein wirklicher Historiker wie Adolf Menzel hätte neben ihnen sehen lassen! Der Meister war in München leider nur durch einige vorzügliche kleine Holzschnitte auf den Stuttgarter „Deutschen Bilderbogen" vertreten.

Selbst das eminente Talent Karl Piloty's, des genialen Lehrers und begeisterten Apostels der realistischen Historienmalerei, hat bei allem Schwung und aller persönlichen Wärme doch den Weg zum Herzen der Nation nicht finden können. Sollte auch er nur ein kunstgeschichtliches Phänomen von vorübergehender Bedeutung sein? Wenn wir seine Leistungen gegeneinander abwägen, so hat noch immer der „Seni vor Wallenstein's Leiche" das entschiedenste Uebergewicht. Das Theatralische und Pathetische in der historischen Auffassungsweise des Meisters kommt in der gedämpften Stimmung dieses Monologes noch zu keiner lauten Aeußerung und die virtuose Detailmalerei findet in dem energisch durchgeführten Gesammtton ihren Zusammenhalt. Nach beiden Richtungen hin kann sich das neuste Werk des Meisters: „Maria Stuart" (Nr. 972) keiner gleichen Verdienste rühmen. Sein Hauptreiz ist die Vollendung der Mache und ein gewisser dumpfer Schmelz des Kolorits, abgesehen von den zum Theil recht kreidigen Köpfen. In jener düstern Gluth der Stoffmalerei, der Vorhänge, Teppiche und namentlich Goldgeschirre schlug Piloty neuerdings einige Töne an, welche dann von seinem koloristisch begabtesten Schüler Hans Makart in der bekannten Manier zu einem eigenthümlich berauschenden Zauberakkord gesteigert wurden. Unter den gemalten Tonwerken mit beliebig anzudichtenden Stoffen, in welchen Makart bisher die schon etwas monoton gewordene Weise abgespielt hat, ist uns die „Skizze zur Dekoration eines Saales" (Nr. 965) immer noch bei weitem das liebste. Die bekannten „Amoretten" sind hier klein und unvordringlich in eine reiche Renaissancedekoration hineinkomponirt, die als solche von unläugbarer Schönheit und Ursprünglichkeit ist: der beste Beweis für die gleich beim Auftreten des jungen Künstlers von uns ausgesprochene und seitdem vielfach wiederholte Behauptung, daß wir es hier mit einem vorzugsweise dekorativen Talente zu thun haben. Bei richtiger Erkenntniß seiner Grenzen und ernstem Studium, — wie vieles könnte dieses feine Gefühl für Farbe leisten, statt sich mit der Gestaltung unfaßbarer Phantasien abzumühn! — Auch Gabriel Max, ebenfalls ein vielversprechendes und rüstiges Talent, hat die hervorragenden Qualitäten, die er sich in Piloty's Schule zu eigen gemacht, bisher in keinem ganz glücklichen Wurf zu verwerthen gewußt. Auf seine recht sinnlich süße Gekreuzigte läßt er jetzt ein auf den Secirtisch eines Anatomen hingestrecktes todtes Mädchen folgen: Unglück über Unglück, wie Meister Schwind sagen würde. Auch die zweifelhafte Schwärmerei einer im einsamen Klostergarten sitzenden Nonne bietet ihm ein erwünschtes Motiv. Das letztere Bild frappirt durch die Helligkeit und Frische seines Tons, dem ersteren ist eine sehr tüchtige Behandlung des Helldunkels nachzurühmen. Aber von falscher Sinnlichkeit und Sentimentalität sind beide angekränkelt. — Beyschlag, Schwörer, Häberlin und Liezenmayer mögen unter den Jüngeren der Schule hier kurz genannt werden. Eine rühmliche Stellung nahm auch in München, unmittelbar neben den gefährlichsten Rivalen, Defregger's „Speckbacher" ein, dessen bei Besprechung der letzten Wiener Ausstellung bereits gedacht wurde. Es ist das einzige, uns vorgekommene Bild von entschiedener Bedeutung, welches nur die Vorzüge der Schule Piloty's, aber keine ihrer Unarten aufzuweisen hat.

Neben Piloty sind in den letzten Jahren mehrere schon in reiferem Alter nach München gezogene Künstler zu selbständiger Geltung gelangt, von denen Victor Müller und W. Lindenschmit an dieser Stelle eingereiht werden können. Der Erstere lehnt sich mit specifisch koloristischer Tendenz an die französischen Stimmungsmaler und Naturalisten, namentlich an Corot und Courbet, denen er z. B. in seinem „Hamlet und Horatio" das fahle Grau des Tones mit feiner Empfindung nachgefühlt hat, während seine beiden „Mohrenköpfe" sich zu einer eigenthümlichen und energischen Lösung dieses seltsamen und schwierigen koloristischen Problems erheben. Von Lindenschmit's glücklicher Art, historische Episoden in die volle Gewandung der Zeit zu kleiden, ohne dem Nebensächlichen zu viel Raum zu gönnen und ohne die abgeschmackte Alterthümelei mancher neueren Belgier und Franzosen, erhalten die Leser durch den beigefügten Holzschnitt eines seiner Bilder eine Vorstellung. Wir ziehen dieses sowohl der von der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung her bekannten „Stiftung des Jesuitenordens" als auch der weit größeren und figurenreicheren Darstellung vor, welche Ulrich von Hutten im Kampf mit französischen Adligen zum Vorwurf hat. Der Gegenstand unsres Bildes ist eine Scene aus dem Leben des jungen Luther, den wir bei seinem väterlichen Freunde Johannes Proles in dessen trauter, mittelalterlicher Klause den ersten Unterricht genießen sehen. Wie freundlich ernst der Alte seine Lehren ertheilt! Mit wie kindlich gläubiger Andacht, aber den hellen Verstand auf der Stirn, der Kleine die Weisheit des Magisters entgegennimmt! Es ist ein echtes Bild aus dem Volksleben, durch das Andenken an die Persönlichkeit des großen Reformators geweiht und mit sinniger Hand bis in's unscheinbarste Detail der Umgebung ausgeführt. Eine ernste, kräftige und fein verschmolzene Farbengebung ist allen erwähnten Bildern Lindenschmit's und so auch diesem in hohem Grade eigen. Aber der hervorstechende Zug ist der einer innigen, geistigen Durchdringung des Gegenstandes, dessen Kern uns aus all den kleinen wohlarrangirten Einzelheiten frisch und klar in die Augen springt.

Unter den zahlreichen, zum Theil virtuos gemachten Schilderungen aus dem Kulturleben der Vergangenheit, welche aus Belgien, Italien, Deutschland und Spanien zur Ausstellung gekommen waren, haben nur sehr wenige auf die gleiche Auszeichnung Anspruch. Von den merkwürdigen Bildern des Holländers Alma Tadema ist das entschieden beste, welches in München zu sehen war, das Wettspiel der Kinder der Clotildis, kürzlich durch den ebenfalls ausgestellten Stich von Rennefeld in Amsterdam allgemeiner bekannt geworden. Hier ist wirklich etwas von dem Geiste der Zeit der Völkerwanderung in lebensvollen Gestalten verkörpert. Wie diese blondgelockten Gothenknaben in jugendlicher Ehrbegier das Ziel mit der Axt zu treffen suchen, im Angesichte der in byzantinischer Steifheit vom Throne zuschauenden königlichen Mutter und aufgemuntert von den Recken ihrer Umgebung, die in den Kleinen schon die zukünftigen Führer im Streite wittern: das Alles ist mit kecker Hand und mit jenem enormen Apparat kostümgeschichtlichen Wissens, über welchen der Meister gebietet, unmittelbar uns vor die Seele gerückt. In gezierten Archaismus oder prunkende Kostümmalerei artet dieses historische Genre bei den meisten der gemalten Hofanekdoten oder Künstlergeschichten aus, wie de Vriendt's „Episode aus dem Leben Karl's V.", A. Focosi's „Katharina von Medicis", des begabten T. Conti's „Dante und seine Freunde", R. Gianetti's „Benvenuto Cellini", Induno's „Eleonora d'Este" und E. Heilbuth's „Jüngerer Tizian bei seiner Geliebten" zur Genüge zeigten. Eine zartere Empfindung für den poetischen und künstlerischen Gehalt, soweit ihn diese freilich stets abgeleitete Stoffwelt zu bieten vermag, bewähren zwei jüngere Wiener Künstler, Eugen Blaas und Franz Leo Ruben. Des Ersteren „Scene aus Boccaccio", unsrer Ansicht nach bisher sein feinstes und auch malerisch gelungenstes Bild, hoffen wir den Lesern später einmal vorführen zu können. Ruben's „Hofleben Leo's X." vergegenwärtigte der unserm letzten Hefte beigegebene Holzschnitt. Der junge Künstler wurde auf Grund dieses Bildes kürzlich von der Wiener Akademie mit dem Reichel'schen Preise ausgezeichnet. Die Versinnlichung von Scenen des antiken Lebens, in welcher sich auch Eugen Blaas versucht hat, strebt in der Weise Hamon's der Schweizer Stückelberg an, erhebt sich aber nur höchst selten über eine gewisse fade Sinnlichkeit und süßliche Grazie.

Damit haben wir uns die Bahn frei gemacht für die Betrachtung des Sittenbildes der Gegenwart, auf welchem entschieden die Stärke der deutschen Schule beruht. In keinem andern hat sie



Hofleben Papst Leo X.

Nach dem Gemälde von Franz Leo Ruben auf Holz gezeichnet von W. Appold

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

eine solche Fülle von Individualitäten, so viel Reichthum der Erfindung, so viel Frische und Kraft der Darstellung aufzuweisen, wie gerade in diesem: jedenfalls ein Beweis, daß unserem Volk in aller Noth und Härte der Zeit an seiner Seele kein Schaden geschehen ist. Die Bilder eines Knaus und Vautier, P. Meyerheim und Riefstahl, Enhuber, Hagn und Seitz, Waldmüller und Pettenkofen, — um nur diese hier vorweg zu nennen — sind uns Bürgen für den selbständigen Fortbestand der deutschen Kunst, an welchem die Zerfahrenheit unsrer Geschichtsmalerei schon Manchen hat zweifeln lassen.

Knaus war nach allen Richtungen hin trefflich vertreten: gleich im Transept unter den Zeichnungen durch eine Anzahl herrlicher Studienköpfe, an Schärfe der Auffassung und klassischer Einfachheit der Darstellungsmittel den Baseler Porträtstudien Holbein's vergleichbar; dann durch zwei meisterhafte Porträts in Oel, darunter das durch Feckert's wunderbar schöne Lithographie bekannte Bildniß des alten Ravené; endlich unter anderen kleineren Genrebildern durch die Wiederholung des von der Wiener deutschen Kunstausstellung her berühmten Kinderfestes: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen". Der Meister hat in dieser Wiederholung Schauplatz und Kostüm des ersten Bildes geändert: die Situation aus dem Inneren in's Freie verlegt und an Stelle der heutigen Tracht das Rokoko-Kostüm treten lassen. Wenn hierdurch die Geschlossenheit der Wirkung und des Tons vielleicht etwas verloren hat, so kam andererseits der unmittelbare Eindruck eines reich bewegten, bunt durcheinander wogenden Lebens in der auf weitem Plan entwickelten Komposition nur um so entschiedener zur Geltung. Der Grundgedanke, die Kinderwelt zum heiteren Spiegelbilde des geselligen Verkehrs der Erwachsenen zu gestalten, ist mit wahrhaft genialer Laune, ohne jede Spur von Gesuchtheit oder übel angebrachter Satire durchgeführt, und die zahllosen belebten und unbelebten Details muthen uns in ihrer blonden, blühenden Farbe so rosig an, als wären sie ebenso frisch und fröhlich mit dem Pinsel hingeschrieben, wie sie gedacht sind. Es wird schwerlich einen deutschen Künstler der Gegenwart geben, der so intim, wie Knaus, mit den alten Meistern seines Faches verkehrt und zugleich die Werke seiner zeitgenössischen Rivalen mit solchem Eifer studirt, ohne daß er dadurch an seiner Individualität den geringsten Schaden genommen hätte.

Dieselbe Feinheit der Beobachtung, denselben Schönheitssinn, doch aus dem Goldigen des Tons in's Silberne, aus dem Blonden bisweilen in's Umflorte und Trockene übersetzt, zeigt Vautier in seinen reizvollen Darstellungen des deutschen Bauernlebens, von denen uns eine der köstlichsten Proben, der „Tanzmeister im Dorfe", (Nr. 1548) auf der Ausstellung vorlag. Neben ihm errang W. Riefstahl mit seinem „Allerseelentag im Bregenzer Wald", einem tief poetisch gedachten Bilde von feierlich ernster, ergreifender Stimmung, einen wohlverdienten Erfolg. Von P. Meyerheim's reizenden „Holländischen Waisenmädchen" und launigen „Savoyardenkindern" mit ihrem Murmelthier braucht dasselbe kaum erst bemerkt zu werden. Ein sehr ansprechendes Talent bekundete Amberg in Berlin in seiner „Herzensfrage", dem Bilde zweier Liebenden, die sich umrauscht von grüner Waldeinsamkeit ihr Herz erschließen. Die gediegenen Leistungen eines Jordan und Lasch, eines Cretius, C. Schlesinger, A. Bordmann, Salentin und manches andern tüchtigen Vertreters der Düsseldorfer und Berliner Schule können wir hier nicht im Einzelnen berücksichtigen. Wir hoffen, daß uns dazu in Kürze durch Vorführung eines und des andern Werkes dieser Meister Gelegenheit geboten wird.

Am reichsten von allen deutschen Schulen war auch auf diesem Gebiete die Münchener bedacht. Wir geben von zweien ihrer hervorragensten Genremaler in den beiden Radirungen unseres W. Unger nach dem „Dilettanten-Quartett" von Anton Seitz (Nr. 1000) und nach L. v. Hagn's „Bibliothek im Jesuitenkollegium zu Rom" (Nr. 936) charakteristische Beispiele. Der Eine legt das ganze Gewicht auf die Zeichnung und auf das feine Erfassen der Situation bei sorgsamster, bisweilen miniaturartig feiner Ausführung, der Andere geht vom rein Malerischen aus und ordnet der poesievollen Wiedergabe der Stimmung einer interessanten Räumlichkeit oder Sphäre der Gesellschaft die Bedeutung des Einzelnen unter, so markant und geistreich behandelt das Letztere auch für sich selber ist. Dort ist es zunächst der Vorgang als solcher und die scharfe Charakteristik der Handelnden, was uns fesselt, hier die durch das meisterhafte Helldunkel getragene, unheimliche

brütende Schwere, welche auf den in ihre Lektüre versenkten Gestalten der Geistlichen lagert. Wir fühlen: hier schöpft nicht edle Wißbegier an den Quellen des Lebens, hier ziehen Leidenschaft und Fanatismus ihre giftigen Substanzen aus dem Herbarium des Geistes. — An Seitz lehnen sich der schalkhafte Spitzweg mit seinen allbekannten Humoresken, ferner Eberle mit einer dem Seitz'schen Bilde verwandten Darstellung, R. S. Zimmermann mit einem hochkomischen „Zweckessen" schwäbischer Philister, deren Einer mitten im Toast verzweifelt stecken bleibt, Grützner, ein Schüler Piloty's, Oberländer, Walter u. A. — Neben Hagn, der seine Meisterschaft in der Darstellung der vornehmen Welt in einem vortrefflich gemalten „Spaziergang im Parke" dokumentirte, mögen in derselben Richtung noch Körle's „Ahnensaal" und Herpfer's anmuthiges Familienbild, mit einer den Säugling auf dem Arme der Amme bewundernden Wöchnerin, Erwähnung finden.

Von den österreichischen Genremalern hatten wir die tüchtigsten sämmtlich auf der letzten Wiener Ausstellung durch dieselben Werke repräsentirt gefunden, welche wir wenige Monate später in München wiedersahen. Als charakteristisch für die neuere Entwickelung der Schule verdient hervorgehoben zu werden, daß das Leben der unmittelbaren Gegenwart und nächsten Umgebung hier mit ungleich geringerer Vorliebe als früher kultivirt zu werden pflegt. Der Darstellung des österreichischen Volksthumes in seinen charakteristischen Typen, wie es namentlich Fendi und Waldmüller mit so unübertrefflicher Wahrheit erfaßt hatten, hängt mit entschiedenem Glück nur noch Friedländer an, während ein Pettenkofen und Schönn — um wieder nur die Hauptvertreter namhaft zu machen — die weite Welt des Ostens, die wilden Söhne der Pußta und die ehrwürdigen Patriarchengestalten des Orients für die deutsche Kunst zu erobern trachten. Kein Wunder, daß der große Quellenfinder Louis Knaus, als er zum ersten Mal den Boden dieses lebensfrohen, kernigen Wienerthumes betrat, eine unwiderstehliche Lust verspürte, sich des von den Oesterreichern selbst so vernachlässigten Bodens anzunehmen, der an Ergiebigkeit in malerischer Hinsicht gewiß hinter keinem anderen zurücksteht.

Daß dieser Griff in's volle Menschenleben immer am sichersten zum Siege verhilft, das hat uns unter Anderem auch die französische Kunst auf der Münchener Ausstellung an merkwürdigen Beispielen der hier betrachteten Gattung bewiesen. Die Vorzüge ihrer Genremalerei vor der unsrigen sind oft genug dargelegt. Wer wollte hier noch eingehend von Meissonier sprechen, oder von seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern, wie Madou, Brillouin, Plassan, Fichel, Vibert, dem Spanier Zamacois u. v. A., in denen sämmtlich das reizende Schauspiel eines völlig souveränen Schaltens mit den künstlerischen Mitteln jedes andere Interesse überwiegt? Daß es aber mit diesem Reiz der Mache allein doch auf die Dauer nicht so viel auf sich hat, beweist die Gleichgültigkeit, mit welcher wir schließlich selbst an diesen kleinen Wundern der Technik vorübergehen. Ein unscheinbares Bildchen, wie Castan's „Gelübde" (in Wien als „der älteste Sohn der Witwe" bekannt) übt in dem schlichten Gewande der anspruchslosesten Malerei durch die Innigkeit und Wahrheit seiner Empfindung einen weit nachhaltigeren Zauber aus, als alle diese rauchenden oder lesenden alten Herren im Rokoko-Gewande. Und unter den meisterhaften Bildchen Meissonier's hat kaum eines ein solches Interesse erregt, wie das köstliche Stück Zeitgeschichte, welches der Künstler in dem Empfange der Kaiserin Eugenie in einer französischen Provinzialstadt mit geistvollem, in leise Ironie getauchtem Pinsel vor uns entrollte (Nr. 341). Was könnte denn auch sonst den kolossalen Erfolg Gustave Courbet's, dieses kecksten Attentäters auf die Natur, im Herzen des deutschen Idealismus anders erklären, als die ewige Wahrheit, daß auch das virtuoseste Können der Natur gegenüber, und sei es selbst die rohe, aufdringliche Natur, nichts verschlägt? Weg mit den Kabinetstücken, so ruft der naturdurstige Ausstellungsmensch, namentlich wenn sie wie diese Leys nur Nachahmungen des Ostade, wie diese Willems nur aufgefärbte Atlasroben des Terburg sind! Schon das Duodezformat, was fang' ich mit ihm an? Es war berechnet für die kleinen heimlichen, reinlichen Stübchen eines holländischen Patrizierhauses. Jene reinliche Kunst, sie war ja die Blüthe der ganzen, stets geputzten, gescheuerten und blank polirten Existenz! Aber in unsern weiten, auf breite Gassen und sonnige Plätze hinausgehenden Salons und vollends auf dem internationalen Ausstellungsmarkte, was soll mir da eine so kleine, zierliche Kunst? Da muß die Masse





wirken, das laute Wort des Tages wiederhallen, die Welt sich geben, wie sie ist. Naturalismus ist Trumpf und selbst die sociale Frage, so genial auf die Leinwand geschrieben, wie in den „Steinklopfern", zieht ein in die weit geöffneten Pforten der Kunst.

Wenn durch Courbet übrigens außer den Kleinmalern auch mancher Andere, der mit groß thun wollte, wie z. B. Gustave Doré, wieder „klein gekriegt" wurde, so kann uns dies vollends bei den zahlreichen historischen Genrebildern der Franzosen kaum Wunder nehmen, obwohl darunter manche in ihrer Art sehr tüchtige Leistung, wie z. B. Delaunay's „Pest in Rom", H. Levy's „Gefangene Juden auf den Trümmern Jerusalems trauernd", H. Le Roux's „Messalina" u. a. m. zu verzeichnen wäre. Nur heroische Größe der Konzeption, wie sie in Delacroix's „Chiron und Achill" uns hinreißt, oder ein poetischer Zauber der Farbe, wie der in Couture's „Falkonier", bogen dem preisgekrönten Naturalismus ein Paroli. J. A. Breton war leider nicht vertreten.

Von ganz eigenem Interesse wäre eine vergleichende Betrachtung des kriegerischen Genre's, zu eng Schlachtenmalerei genannt, der Deutschen und Franzosen. Es ist merkwürdig zu sehen, wie die deutsche Kunst ihren Trieb, zu individualisiren und zu charakterisiren, auch auf diesem Felde siegreich geltend macht. Die bloße Erzählung der Kriegsgeschichte langweilt uns gründlich, Strategie und Taktik überlassen wir unseren trefflichen Generalstäblern und Regimentskommandanten. Aber die braven Jungen, die bei Düppel oder bei Custozza stürmten, wo möglich persönlich kennen zu lernen, das ist unser Vergnügen. W. Camphausen's wohlerrungene Lorbeern gründen sich auf diese nationale Eigenthümlichkeit. Er ist ein unübertroffener Darsteller der deutschen, namentlich der norddeutschen Soldatennatur, der Raçe, wie des einzelnen Mannes. Auch Frankreich ist nicht arm an solchen Charakteristikern. Aber im Ganzen überwiegt dort der Sinn für die kriegerische Aktion als solche, für die Verherrlichung der Großthaten der Nation oder für eine gemüthliche Darstellung des Lagerlebens mit seinen idyllischen und humoristischen Impromptu's, wie es z. B. Horace Vernet's „Soldat als Amme" (Nr. 1157), ein bärtiger Krieger, der das Kind des Regiments am Busen eines Schafes trinken läßt, in ergötzlicher Weise schildert. Darstellungen von so eindringlicher Charakteristik ganzer Völkerstämme und solchem Reichthum der Individualisirung, wie z. B. Horschelt's meisterhafte Federzeichnungen aus dem kaukasischen Kriege sie bieten, hatte dagegen die ganze französische Ausstellung nicht aufzuweisen.

Um nun schließlich auch auf dem Gebiete der Porträtmalerei die Vergleichung der beiden Völker durchzuführen, so hat hier wohl manchen deutschen Besucher der Ausstellung die Thatsache frappirt, daß die Franzosen durch keine andere Eigenschaft als durch diejenige, die man ihnen bei uns gewöhnlich am wenigsten zutraut, nämlich durch anspruchslose Natürlichkeit ihren Rivalen den Wettkampf recht schwer machten. Das in der Auffassung ungemein frische, kraftvoll und gediegen gemalte Porträt des früheren Unterrichtsministers Duruy von Fräul. Nelie Jacquemart war in diesem Betracht so ziemlich das beste seiner Art. Nur die etwas verschwommene und unschöne Modellirung der Hand verrieth einen Mangel der weiblichen Fähigkeit oder Ausbildung. Strenger und feiner gezeichnet ist das bekannte, in einem kühlen, fahlen Ton gehaltene Bildniß des Prinzen Napoleon von Hipp. Flandrin. Nicht weit davon maß Franz Winterhalter sich mit Cabanel; von dem Letzteren war das in den Gesichtsformen etwas kleinliche, gekniffne, aber meisterhaft modellirte und durch den Sammetschmelz seiner Farbe anziehende Brustbild einer Lautenspielerin ausgestellt. Winterhalter löste in geistreich spielender Weise das Problem, aus dem in's Profil gestellten Raçekopf der Fürstin Metternich ein reizendes Bild zu machen. Vom rein koloristischen Standpunkte betrachtet, gebührt aber wohl mehr als ihnen allen Ricard's blondem Frauenkopf die Palme.

Beginnen wir bei den Deutschen ebenso mit dem Natürlichsten und schlicht Gediegenen, so muß hier entschieden in erster Linie W. Füßli in München genannt werden, welcher in zwei weiblichen Porträts, namentlich in dem einer älteren Dame, Wahrheit und Frische der Auffassung mit einem so kräftigen und goldigen Kolorit verbunden zeigte, daß wir seine Leistungen unbedingt musterhaft nennen dürfen. Sprechende Porträts der preußischen Führer (Bismark, Moltke, Steinmetz) von energischer Auffassung, aber nicht gleichmäßig gut im Ton, stellte O. Heyden aus. Als charakteristischer Ausdruck der Persönlichkeit steht übrigens Moltke's Porträt von Oskar Begas dem

Heyden'schen voran, das für den „Schweigsamen" etwas zu stark bewegt ist. Das eitle Modeporträt E. Hildebrandt's von G. Richter giebt uns von beiden nicht die liebenswürdigste Seite. Sehr ansprechend dagegen ist desselben Porträt einer alten Dame, neben Füßli's Frauenbildnissen eines der bedeutendsten der Ausstellung. Durch geschmackvolle Salonporträts waren Schrader, Correns, Aigner, durch vorzügliche Studienköpfe G. Gaul und George Mayer vertreten. Der mit Letzteren eine Zeit lang unter Einfluß Rahl's gebildete, hochbegabte Canon brachte ein durch Tiefe und Glanz des Kolorits blendendes Frauenporträt zur Ausstellung, dem jedoch ein fühlbarer Mangel an innerer Wahrheit auf die Dauer vieles von seiner ersten Wirkung nahm. Ihm in gewisser Weise verwandt, aber durch ihre geistvolle Auffassung und ein bewundernswerth fein gestimmtes Kolorit entschieden höher stehend sind Lenbach's zahlreiche Porträts, besonders die männlichen, und unter diesen speciell einige Köpfe; die Darstellung der ganzen Erscheinung des Menschen läßt Lenbach meistens außer Acht, er beschränkt sich auf den Ausdruck des Geistes und koncentrirt diesen oft nur in den Augen und in den umliegenden Partien des Gesichts, alles Weitere ordnet er unter und behandelt es bisweilen sogar mit einer sehr genialen Verachtung. L.

Kunstliteratur.

De Liggeren. Historische Archiven der Sint Lucas-Gilde van Antwerpen. 8⁰. Antwerpen, Félicien Baggerman, uitgever.

Seit mehr als zwanzig Jahren herrscht unter den belgischen Gelehrten ein rühriger Wetteifer in der Erforschung und Wiederbelebung der ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit ihres Vaterlandes. Um die seit drei Jahrhunderten fast durch die ganze Kunstliteratur fortgeschleppten Irrthümer über die Lebensumstände der alten Meister zu beseitigen, stieg man mit nicht genug zu preisender Ausdauer zu den Quellen der Geschichte, zu den gleichzeitigen Dokumenten der zu eruirenden Thatsachen hinab. Dieser heroische Entschluß, — unbequem vielleicht für Diejenigen, welche Bücher nur wieder aus Büchern zu machen gewohnt sind, — wurde von einem derartigen Erfolge gekrönt, daß man behaupten darf: bald wird es der flamändischen Kunst nur noch an einem gewissenhaften Geschichtschreiber fehlen, welcher die enorme Masse von authentischen Dokumenten aus Brüssel, Gent, Brügge, Ypern u. s. w., hauptsächlich aber aus Antwerpen in einer des Gegenstandes würdigen Weise zusammenzufassen versteht. In Antwerpen, der belgischen Kunstmetropole, der Heimath eines Massys, Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, de Vos, Breughel, Quellinus, Sustermans und so vieler anderer Meister, deren Namen die Nachwelt verewigt hat, in Antwerpen gedachte man der alten Genossenschaft, welche einstmals um die Maler und Illuminatoren, die Bildhauer, Stecher, Glasmacher, Drucker, Sticker und Fayencefabrikanten, kurz um Alles, was in den weitesten Rahmen des Kunstlebens gehört, ein geselliges Band geschlungen hatte. Diese St. Lukasgilde von Antwerpen war zwar in den Schreckenszeiten der französischen Revolution gesprengt worden: aber ihre Dokumente wurden durch die letzten Vorsteher der Genossenschaft glücklich vor dem Verderben bewahrt und später an die königliche Akademie der Künste ausgeliefert, in deren Besitz sie sich noch heute befinden.

Unter diesen kostbaren Resten der Vergangenheit befinden sich zunächst die geschriebenen Listen aller Derjenigen, welche seit dem Jahre 1453 sei es nun als Zöglinge oder Schüler, sei es als Meister in die Korporation aufgenommen worden sind. Andere nicht weniger werthvolle Akten enthalten die Rechnungen sämmtlicher Einnahmen und Ausgaben der Genossenschaft. Wieder andere die Statuten und Verordnungen des Magistrats von Antwerpen, durch welche die Verhältnisse der Gilde fünf Jahrhunderte hindurch geregelt wurden.



Die Herausgabe dieser ungehobenen Sätze konnte selbstverständlich nur von solchen Männern mit Erfolg in's Werk gesetzt werden, welche im Besitze paläographischer Kenntnisse und aller zu einer solchen Arbeit nöthigen Vorstudien waren. Schon vor längerer Zeit hatte der Antwerpener Advokat Hr. Theodor van Lerius es unternommen, die Entwickelung der flamändischen Schule in der genannten Stadt endlich einmal gründlich aufzuhellen. In seinen zahlreichen Publikationen hatte er ein so ernstes und eindringendes Studium und einen echt historischen Sinn bekundet, so daß es offenbar für die Publikation keinen würdigeren Mann giebt als ihn. Unterstützt von Hrn. Philipp Rombouts, Sekretär der königlichen Kunstakademie, der auch bei einer andern gelehrten Publikation*) sein Mitarbeiter war, legte van Lerius 1864 Hand an das schwierige Werk und jetzt liegt der erste Band desselben in acht Lieferungen bereits vollendet vor. Der zweite ist im Erscheinen begriffen.

Da das oben erwähnte „Liggere" oder Einschreibebuch vom Jahre 1453 durch sein Alter das meiste Interesse darbot, hat van Lerius mit diesem die Publikation eröffnet. Unter dem flamändischen Text des Verzeichnisses, welcher den oberen Theil der Seite füllt, bietet er uns eine Fülle von Anmerkungen mit authentischen gleichzeitigen Thatsachen aus den Archiven der Stadt, des Domes, der Kirche S. Jacques und anderer kirchlicher oder weltlicher Institute Antwerpen's, und klärt hierdurch manchen unsicheren oder dunkeln Punkt auf, welcher in dem bloßen Verzeichniß der Künstlernamen übrig bleiben würde. Viele wichtige Notizen über die Werke, das Leben, die Familie und die Beziehungen der Künstler zu einander sind in diesen Noten enthalten.

Die Ornamente und Initialen im Stil der Renaissance von der Hand des Architekten Cornelius Floris sind nach dem Vorbilde des Originals in den Abdruck des „Liggere" an entsprechender Stelle in Holzschnitt eingefügt. Die typographische Ausstattung erhöht noch den Werth des kostbaren Werkes, dessen kein Forscher auf dem Gebiete der altflamändischen wird entrathen können. Der Preis jeder Lieferung beträgt 2 Franken. **Léon de Burbure.**

Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Berlin, 1870. Verlag von Wilhelm Hertz (Besser'sche Buchhandlung). 8°. VIII u. 509 S.

Wir haben hier eine der besten und reizendsten Autobiographien vor uns, die wohl je geschrieben und gedruckt worden sind. Der auf dem Titel nicht genannte Verfasser, Wilhelm von Kügelgen, war der Sohn des zu Anfang unseres Jahrhunderts viel beschäftigten Portraitmalers Gerhard von Kügelgen und hieraus erwächst uns ein Recht, von dem anziehenden Buche in der Zeitschrift für bildende Kunst Notiz zu nehmen. Mit feinem Sinn und unübertrefflich wahrer Charakteristik schildert der Verfasser die Menschen und Ereignisse, welche in sein Leben, das im Jahre 1802 begann, hineinragten. Wir lassen die politischen und kriegerischen Monumente beiseite, so meisterhaft sie auch geschildert sind, namentlich die Jahre 1812 bis 13, welche der Biograph in Dresden verlebte. Nur die künstlerische Seite des Buches sei hier hervorgehoben, welche des Anziehenden in reicher Fülle bietet. Im Kügelgen'schen Hause, als dessen Oberhaupt wir einen schlichten graden Menschen und strebsamen Künstler achten und lieben lernen, verkehren alle kunstübenden und kunstliebenen Persönlichkeiten jener Tage. Der bekannte Landschaftsmaler C. D. Friedrich, der Maler F. G. Kersting, der Kupferstecher Friedrich Müller und viele andere gehören zu den Freunden des Hauses. Außerdem begegnen wir zahlreichen Größen der damaligen Epoche. Goethe, Körner, Krummacher, Gentz, Hufeland, — um nur diese zu nennen, — standen mit der Familie in Verbindung und von allen diesen Erscheinungen weiß der Verfasser ein scharf gezeichnetes Bild oder eine charakteristische Anekdote mitzutheilen. Ein nicht geringes Verdienst des Autors besteht unsres Erachtens in der liebenswürdigen Art, wie er sich selbst eigentlich nur als Folie für das Größere und Höhere, das er schildert, zu geben weiß, ohne deßhalb in übertriebene Bescheidenheit zu verfallen. Ob Wilhelm von

*) **Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. 98 livraisons gr. in 4°, avec nombreuses gravures de monuments et d'armoiries.**

Kügelgen auf dem Felde der Malerei viele Lorbern eingesammelt hat, lassen wir dahingestellt sein; aber soviel ist sicher: ein Maler hat in ihm gesteckt. Das kleinste Erlebniß seiner Kinder- und Knabenjahre gestaltet sich unter seiner Feder zum anschaulichen Genrebilde. Persönlichkeiten, wie die schwarze Tante, Fürst Putjatin, Pastor Roller, der wortkarge Stiefelputzer, sind mit unwiderstehlicher Wahrheit und Komik gezeichnet. Ueber der ganzen Darstellung liegt der Zauber eines reinen Gemüthes und eines köstlichen, echten Humors ausgebreitet, so daß uns die Trennung von dem beim Schlusse des Buches erst achtzehnjährigen Jünglinge schwer fällt. Wilhelm von Kügelgen brach die Erzählung an der Stelle ab, welche den Tod seines durch schnöden Meuchelmord gefallenen theuren Vaters berichten mußte. „Da lag mein Vater", so schließt er, „mit dem Gesicht auf nackter Erde, erschlagen und entkleidet in einer Ackerfurche. Ueber mich aber und die Meinigen „„ging der Grimm des Höchsten, und seine Schrecken drückten uns, sie umgaben uns wie Wasser und umringten uns miteinander."" Und hiermit mag ein Schleier auf mein weiteres Ergehen fallen."

Der Herausgeber, Hr. Philipp v. Nathusius, hat am Schluß einige Daten über das fernere Leben des Verfassers († 25. Mai 1867) hinzugefügt und mit dem Verleger für korrekte und geschmackvolle Publikation des Buches Sorge getragen. Beiden sei unser herzlicher Dank für die schöne Gabe dargebracht, welche sich ohne Zweifel in der Literatur einen dauernden Platz erobern wird.

S. v. L.

Notiz.

Ueber die Ausgrabungen im panathenäischen Stadion, von denen wir neulich schon kurz berichtet, schreibt man uns aus Athen: „Die Oertlichkeit desselben war zur Zeit wohl bekannt. Doch die Niveauverhältnisse der Arena waren noch nicht ermittelt, und somit in Frage gestellt, ob dieselbe auf dem jetzt sichtbaren Boden sich befand und bereits gänzlich zerstört sei, oder ob sie tief unter dem jetzigen Boden verschüttet und demnach noch erhalten liege. War letzteres der Fall, so würde die Stadiumslänge viel kleiner als alle jetzigen Angaben. Um über diese und andere Fragen Gewißheit zu erlangen, unternahm E. Ziller im September 1869 eine Ausgrabung in der Achse der hinteren Rundung, und war nach zwei Wochen so glücklich, in einer Tiefe von drei Klaftern auf die Brüstungsmauer der Arena zu stoßen. Seit dieser Zeit hat der König Georg I., welcher sich sehr für die Ausgrabung interessirt, die darauf befindlichen Grundstücke angekauft und läßt die Arbeiten unter Leitung von E. Ziller in einem großen Maßstabe fortsetzen. Ein Gang von $2,_{80}$ M. Breite, welcher die Arena umgiebt, und mit Marmorplatten, von denen sich nur noch eine am Platze vorfindet, getäfelt war, ist bereits auf 30 Meter Länge freigelegt. Unter demselben befindet sich ein Kanal, welcher bestimmt ist, das von den Sitzreihen herabfließende Regenwasser aufzunehmen und dem Ilissos zuzuführen. An der äußeren Seite des Ganges schlossen sich in $1,_{50}$ M. Höhe die Sitzreihen an. Obgleich schon mehrere Sitzstufen gefunden worden sind, so befand sich bis jetzt doch keine an ursprünglicher Stelle. — Die Höhle rechts hat sich als ein unterirdischer Gang entpuppt, welcher von außen herein durch den Berg nach der Arena hinabführt. Durch den Berg ist derselbe in den Felsen gehauen, und da, wo er die von den hintereinander aufsteigenden Sitzreihen gebildete Böschung durchbricht, befand sich ein Thor mit zwei Stufen. Weiter nach der Arena zu sind die keilförmigen Seitenwände des Ganges, welche sich an die Böschung der Sitzreihen anschließen, nebst ihren Fußgesimsen von Marmor hergestellt.

Der Durchstich durch die Arena ist noch nicht vollendet, und deshalb das Vorhandensein der Spina noch unermittelt.

An kleinen Gegenständen wurde eine christliche Grabinschrift gefunden, eine Eule, Lampen und ein kleines Marmorbrustbildchen (Hermaphrodit oder Bacchant, mit Weinblättern und Trauben in den Haaren)."

Berichtigungen.

Im letzten Hefte der Zeitschrift, S. 79, Z. 20 v. o. lies: „Heroen" statt „Herren"; S. 86, Z. 1 lies: „Lebemann" statt „Liebhaber"; S. 88, Z. 16 v. u. lies: „gekränkte" statt „gekrönte" und S. 89, Z. 4 lies: „Sèvres-Porzellan" statt „diverses".

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Kaulbach's Peter Arbues und Schwind's Schöne Melusine.

Von **Fr. Pecht.**

I.

Ohne Zweifel war es ein Gefühl tiefer Empörung, welches den freisinnigen Künstler vor etwa zwei Jahren bei Gelegenheit der Kanonisation des berüchtigten Inquisitors veranlaßte, die Schilderung der furchtbaren Wirksamkeit desselben rasch auf die Mauer seines Ateliers zu skizziren, deren Ausführung heute die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Kühnheit der Zeichnung imponirte damals jedem Besucher und ihre breite Behandlung lieh ihr ein Leben, eine anregende Kraft, welche über alle Mängel wegsehen ließ. Wird doch der Werth eines Kunstwerkes überhaupt nicht durch das, was ihm mangelt, bestimmt, sondern durch das, was es hat. Die heutige antikirchliche Stimmung hat wohl am ehesten auch den klugen Meister veranlaßt, ihr dadurch einen imponirenden Ausdruck zu geben, daß er jenen Entwurf jetzt auf die Leinwand übertrug und braun in braun, etwa wie den Karton der Schlacht von Salamis, in überlebensgroßen Figuren ausführte.

Ist es ein alter Fluch der deutschen Kunst, daß sie die herrlichsten Intentionen der Anlage durch die Ausführung allemal abschwächt, so kann man auch dießmal nicht sagen, daß Arbues durch die kalte Glätte und magere Eleganz dieser letzteren gewonnen hätte; im Gegentheil hat er an Leben verloren, und die Fehler sind sehr viel deutlicher geworden. Vor allem die der ganzen künstlerischen Anschauung. — Sonderbar, während uns Werke von Cornelius, Führich, Schwind allemal dem Lärm der Gegenwart entrücken, uns in die klassische Zeit der Kunst, in die Gesellschaft Raffael's oder Michelangelo's, Fiesole's oder Benozzo Gozzoli's in Gedanken versetzen, so ist dagegen der Eindruck, wenn man dieser Lein-

wand gegenüber tritt, vor Allem der, — daß das, was man da vor sich sieht, auch nicht die mindeste Aehnlichkeit habe mit allem, was man bisher von anerkannt klassischer Kunst gesehen. — Und doch ist Kaulbach ein Schüler von Cornelius, wie Schwind sein Freund und Zeitgenosse, ist überdieß ja das Haupt unserer Klassizisten! Wie kömmt es nun, daß seine Werke, je älter er wird, immer jünger, d. h. moderner zu werden scheinen, so daß nächstens zwischen ihnen und denen Piloty's z. B. gar kein anderer qualitativer Unterschied mehr zu bestehen scheinen dürfte, als jener der sehr viel geringeren Naturwahrheit und größeren Kälte der Empfindung?

Uebrigens sieht man auch hier immer noch den geborenen großen Künstler in allen Ecken, wie viel man auch einzuwenden haben mag. — Zunächst in der packenden Kraft des Ganzen. Wie wiederwärtig sie ihm auch sei, wer sie einmal gesehen, vergißt gewiß niemals mehr die hohe hagere Gestalt dieses Arbues, den Kaulbach sehr unhistorisch, aber wirksam, nach Schiller's Großinquisitor als blinden Greis gebildet, wie er gestützt auf zwei Mönche, einen vollendet cynischen Kapuziner und einen edleren jungen Schwärmer, aus dem Portal des Inquisitionsgebäudes heraustritt, um sich die Gefangenen vorführen zu lassen und sie zum Scheiterhaufen zu verdammen oder zu geringeren Strafen zu begnadigen. — Er ist nicht nur das reinste Bild bösartigen Fanatismus, einer Natur, der die Grausamkeit Bedürfniß ist, er ist auch vor allem lebensfähig und ohne Zweifel die beste Figur des Bildes. Die ausgesprochene Tigernatur macht eine erschütternde Wirkung, wie er mit dem Krückstock unsicher tastend doch zugleich über seine Intention keinen Zweifel läßt, die vor ihm Knieenden dem Feuertode zu überweisen. Es ist eine maurisch-spanische Familie, die er der Marter überliefert, bestehend aus einem edel aussehenden Mann in mittleren Jahren und einer schönen, wenn auch vor Entsetzen verstörten Frau, an die sich zwei Kinder anklammern, während ein glaubensbegeisterter Sohn von etwa 16 Jahren sich empört hinter ihr erhoben hat, um dem Inquisitor mit der Rache des Himmels zu drohen. Hinter ihnen der medusenartige Kopf der Großmutter und zwei Mönche, die ihre Fesseln halten, sie wohl auch ausspionirt haben; vor ihnen endlich auf den Stufen der Freitreppe, die Arbues trägt, ihre Reichthümer, die ein anderer Mönch gierig aufrafft, nachdem er den Inquisitor das Zeichen der Verdammung machen sah.

Zwischen diesen beiden mit großer Einsicht komponirten Hauptgruppen, sehen wir dann noch Juden und Mauren und andere Gefangene, die angstvoll der Vorführung harren, weiterhin eine Prozession Dominikaner, die psalmodirend Gefangene zu den Scheiterhaufen führt, deren Flammen im Hintergrunde schon über zuckenden Opfern zusammenschlagen und die ganze Scene mit Rauchwolken ausfüllen, deren Geruch die gespannten Nasenflügel des Arbues einzusaugen scheinen. —

Zeigt sich die Hand des Meisters in der Klarheit und Deutlichkeit, mit welcher der Vorgang dargestellt ist, durchaus, bleibt man keinen Augenblick im Zweifel über die Rolle, die jedem Einzelnen darin vom Künstler zugedacht ist, sowenig als über das, was er mit dem Bilde hat sagen wollen, so ist auch nichts unterlassen, was von kleinen Zuthaten das Grauenerregende des Ganzen etwa erhöhen könnte. Von dem feisten Bruder, der hinten das Feuer höchst behaglich schürt, bis zu dem Steinbilde der Mater Dolorosa auf dem Portal über Arbues, die sich entsetzt abzuwenden scheint, hat alles Bezug auf das Ganze, nichts ist zufällig.

Aber freilich Alles absichtlich — und das ist gerade kein Vortheil. Man merkt den Apparat, man sieht die mise en scène und wird dadurch, wie fast immer bei Kaulbach, zum Widerspruch gereizt. Und zwar um so eher, als jeder Affekt bis zur Karikatur erhöht wird, und durch die geringe Naturwahrheit das Ganze etwas Gespensterhaftes bekommt, da die

Zeichnung bei aller äußerlichen Meisterhaftigkeit immer konventioneller und gleichgültiger erscheint, die angelernten Formen immer auswendiger und leerer wiederholt werden. Von jenem Vergnügen an der bloßen Schönheit der Natur, von jenem emsigen Suchen, von jener Wonne, mit der große Meister jede Einzelheit ihrer Erscheinung durcharbeiten, bis sie zum Bilde wird, ist hier keine Spur; die einzelnen Figuren sind nicht nur oft geradezu schlecht gezeichnet, alle Verkürzungen vernachlässigt, sondern sie haben auch vor Allem etwas Körperloses, scheinen wie die Gewänder aus Papier statt aus Fleisch und Blut zu bestehen, man sieht nichts als unendliche Konturen, über die unbestimmte Schatten nebelhaft wegziehen, von der breiten und großen Formenanschauung, der festen Perspektive der klassischen Zeit treffen wir nicht die kleinste Erinnerung. Diese Menschen haben kaum so viel Körper, wie die des Giotto oder Orcagna, scheinen sich bei erster Gelegenheit in Nebel auflösen zu können; selbst die Kleiderstoffe, ja Mauer und Holzwerk sogar haben keinen rechten Körper und Halt; da aber alle diese Dinge ganz gleichmäßig behandelt und eben so gleichmäßig ausgeführt sind, so entsteht eine unerträgliche Monotonie. Sogar die Köpfe sind mit wenigen Ausnahmen, wenn auch richtig, ja oft vortrefflich in der Intention, doch leblos geworden durch die so ganz konventionelle, verschwommene und magere Behandlung. Es ist das nicht etwa die Schuld des Kartons und seiner beschränkten Darstellungsmittel, denn die Kaulbach'schen Gemälde haben diesen Fehler der Körperlosigkeit, des Flunkerigen, Unsoliden und Monotonen in noch viel höherem Grade, während die einfachste Rethel'sche Skizze z. B. uns den Eindruck einer granitenen Festigkeit macht. Nichts destoweniger hat dieß Bild einen großen Vorzug vor den meisten Produktionen des Meisters, der jedenfalls ausreicht, ihm einen nachhaltigen Eindruck zu sichern. Es war dem Künstler nämlich offenbar durchaus Ernst damit; der Haß des Pfaffenthums, der daraus spricht, ist von so ächter Energie, so unverfälscht und ungeheuchelt, das Ganze hat trotz seiner starken Kontraste so gar keine Spur von jener Ironie, die so oft sich über ihre eigenen Götter lustig macht, daß es schon durch diese seine Einheit imponirt.

Die Wahrheit der subjektiven Empfindung, die ächte Leidenschaft, der das Bild seine Entstehung verdankt, trägt uns selbst über die mangelnde Naturwahrheit der Einzelformen hinweg, löst alles in einen markerschütternden Schrei der sittlichen Empörung auf.

Bezeichnend für den Charakter des Bildes ist auch die durch die Zeitungen bekannt gewordene Thatsache, daß Kaulbach dasselbe nach kurzer Ausstellung bereits wieder zurückgezogen hat, angeblich weil er zahlreiche Drohbriefe erhielt, in welchen ihm die Zerstörung des Bildes in Aussicht gestellt wurde. Der Künstler scheint lieber Märtyrer darzustellen, als ihre Rolle selber zu übernehmen.

II.

Wirft man mit einem gewissen Recht unserer heutigen Kunst vor, sie setze zu oft außer Augen, daß die Schönheit das Ziel aller Kunstbestrebungen sein müsse, so wäre jedenfalls selten eine Produktion so geeignet, diesen Vorwurf zu entkräften wie die, welche seit vierzehn Tagen einen beständig wachsenden Strom von Beschauern in die bestaubten Hallen der Münchener Akademie zieht. Man sollte es ihrer finsteren Langweiligkeit kaum ansehen, daß etwas so bezaubernd Frisches in ihnen aufwachsen konnte. Gezeugt ward freilich die schöne Nixe nicht in ihnen, sie ist im Gegentheil wie Venus aus der blauen Fluth emporgestiegen, wenn auch als ächt deutsches blondes Kind aus der des sonnigen Starnbergersees, dessen Wellen die Villa des Meisters bespülen. Dort machte er die ersten Entwürfe zu dem Märchen, das uns, jetzt vollendet, so sehr entzückt.

Wie die sieben Raben leicht in Aquarell ausgeführt, unterscheidet sich Melusine von diesen nur dadurch, daß sie bei etwas größerem Maßstab keine förmlich getrennten Scenen

gibt, sondern dieselben ununterbrochen, wenn auch in Gruppen getheilt, aneinander reiht, so daß die als Fries in einer Rotunde gedachte Komposition auch in Schatten und Licht wie in der Farbenvertheilung nur ein einziges Ganzes bildet. Es hat das viele Vortheile, besonders für den Anblick von weitem, der hier überaus wohlthuend ist, da man wie auf leichten Wellen auf dem Gewoge der einzelnen Scenen auf und abgleitet.

Nahte man dem Werke nicht ohne eine leichte Besorgniß, daß die Zeit ihre Rechte auch an dem hoch in den Sechzigern stehenden, seit den sieben Raben um ein halbes Dutzend Lenze reicher gewordenen Meister geltend gemacht haben möchte, so findet man sich bald angenehm enttäuscht und beruhigt. Nicht als ob sich der Zeitraum gar nicht fühlbar gemacht hätte; die Schärfe des Auges hat allerdings etwas nachgelassen und die Figuren sind nicht mehr mit jener Strenge durchgebildet, mit jener Feinheit umschrieben, die sie einst bei aller Idealisirung so individuell, und zugleich ihre Schönheit so elegant erscheinen ließ. Aber dafür ist der Styl des Meisters noch großartiger und freier, sein Vortrag noch sicherer geworden, hat sich zu breiterer Meisterhaftigkeit ausgeweitet.

Das Ganze, das bei den sieben Raben, von Weitem betrachtet, eigentlich gar keinen Eindruck mehr hervorbrachte, macht hier sogar einen sehr wohlthätigen, ebensowohl brillanten als stimmungsvollen. Dabei zeigt sich noch ganz der alte Reichthum der Phantasie, jene Unerschöpflichkeit an neuen Kombinationen, wenn auch mit manchen uns schon längst liebgewordenen Typen.

Die außerordentliche, bis zur Klassizität gesteigerte Beherrschung der Form, die grenzenlose Meisterhaftigkeit und Freiheit des Striches, des Vortrags, wirkt aber auch überhaupt in hohem Grad ästhetisch, denn sie gibt uns das Gefühl des vollkommensten, unbedingtesten Behagens, der größten Sicherheit; wir glauben dem Künstler unbedingt, unsere Phantasie erhält Schwingen durch seine Leichtigkeit und geht überall mit in's schöne Land der Wunder.

Sie thut das um so lieber, als man bald herausfühlt, daß die Wunder des ganzen Feenreichs eigentlich blos eine charmante Zuthat, eine graziöse Verzierung des Kostümes, die Geschichte selber aber eine ganz einfache, menschlich schöne und rührende sei. Eine Skizze der verschiedenen Scenen wird dieß leicht deutlich machen.

Zunächst sehen wir die Fontes Melusinae, ein Wasserbecken in tiefer Waldesschlucht unter einem Felsen halbversteckt, in dessen Schatten wir die schöne Melusine schlummernd erblicken. Gleich nebenan treffen wir sie dann, den Schwüren eines schönen Jägers lauschend, während die Schwestern sie abmahnen, sich mit einem Sterblichen einzulassen. Nachdem die Mahnung, wie das in solchen Fällen gebräuchlich, nichts gefruchtet, Melusine vielmehr als Braut reich geschmückt auf weißem Zelter aus dem Märchenwald heraus zu dem auf freiem Felde errichteten Traualtar in die Arme des harrenden Bräutigams eilt, so bilden die fröhlich daher galoppirenden Schwestern ihr reizendes Gefolge, dessen Frische ihre Schönheit nur um so mehr hebt und diese Gruppe zum leuchtenden Mittelpunkt der ersten Hälfte des Cyklus macht. — Es folgt nun der Angelpunkt des Ganzen, der Frühmorgen nach der Hochzeitnacht, an welchem sich Melusine erhebt, um ihrer Nixenpflicht zu genügen, da ihr die Verbindung mit dem Erdensohn nur unter der Bedingung gestattet ist, sich allmonatlich auf kurze Zeit in ihr Element zurückzubegeben, in welchem allein sie ihre Jugend und Schönheit unverändert erhält, wohin ihr aber der Gatte nicht folgen darf, ohne sich der Strafe auszusetzen, sie auf ewig zu verlieren. — Wir sehen ihn, wie er ihr dieß zuschwört, während sie sich bereit macht, in das zu diesem Behuf in der Nacht entstandene Wasserschloß zu gehen, in dessen Innern wir sie gleich darauf finden, umgeben von den jubelnden, im Wasser plätschernden Schwestern.

Das Schloßgesinde belauscht aber dieß geheimnißvolle Treiben, und sein Geklatsch dringt durch die Kinder in die Familie, die uns eben auf dem Höhenpunkt ihres Glückes vorgeführt wird. Eines selig im Besitz des Andern, umringt von schönen Kindern, Verwandten und Freunden, sehen wir sie beisammen, umgeben von allen Reizen des Lebens, in einer reizenden Gruppe, welche auch koloristisch den Mittelpunkt des Ganzen bildet, wie sie ein Glück zeigt, dessen Kehrseite freilich nicht auf sich warten läßt. Denn die Einflüsterungen eines Vetters haben endlich die Eifersucht des Gatten über die geheimnißvollen Besuche Melusinens im Wasserschloß geweckt. Seinen Schwur vergessend, überrascht er sie dort unter den Gefährtinnen und beschwört dadurch den angedrohten Fluch auf sich herab. Der Thurm stürzt zusammen, Melusine muß wieder in's Feenreich, kann nur noch in dunkler Nacht, an der Stätte ihres versunkenen Glückes vorbeischwebend, von ihren beiden jüngsten schlummernden Kindern durch's Fenster herein Abschied nehmen, während wir in der Ferne den Gatten, der ihren Verlust nicht zu ertragen vermag, im Pilgerkleid ausziehen sehen, um sie zu suchen.

Endlich findet er sie auch wieder, verfällt aber damit auch nach Nixensatzung dem Tod in ihren Armen, unter Theilnahme von Melusinens Schwestern, die mit der Feenkönigin dem Wiedersehen beiwohnen.

Diese drei letzten tragischen Scenen sind jede in ihrer Art unübertrefflich; befriedigt die Figur des todtgeküßten Grafen vielleicht in dem ganzen so reichen Cyklus allein nicht, so ist dagegen die Nixenkönigin mit ihrem Hofstaat daneben von geradezu wunderschöner großartiger Komposition, neben der Verlobungsscene jedenfalls die Krone wie das Eigenthümlichste des Ganzen, obgleich die wehmüthig der Erfüllung des Verhängnisses zusehenden Damen doch eigentlich nur posiren.

Ihre Schönheit zu zeigen, ist aber nun einmal das Hauptgeschäft der Frauen in der Kunst, und daß die seinigen deren so viele besitzen, und zwar nicht nur in der Form, sondern auch vor allem in der Bewegung, also Anmuth, das macht unstreitig den Hauptreiz des Schwind'schen Werkes aus. — Seine Anmuth ist überdieß durchaus naiv, was einen weitern Reiz bildet, und zwar den unnachahmlichsten von allen; denn wer naiv sein will, wird bekanntlich immer blos geziert, man ist naiv oder komisch, aber man kann beides mit Erfolg nie sein wollen, denn es liegt durchaus in der Empfindungsweise, im Taktschlag des Blutes möchte ich fast sagen; sind doch nicht etwa nur die Figuren bei Schwind in ihren Antrieben naiv, seine Landschaft ist es gerade so, wie sie bei Spitzweg fast immer komisch, drollig, putzig wirkt.

Unstreitig ist es die außerordentliche Harmonie der ganzen Erscheinung, die von seinem Naturell so durchaus getränkt ist, welche dieß wie die meisten andern Schwind'schen Kunstwerke so erfrischend, zauberhaft berauschend und beseligend zugleich macht, die speziell diesem wie den sieben Raben einen unbestreitbar klassischen Werth giebt. Allerdings gehört dazu auch das eminent Nationale, das diese Werke haben; denn obgleich sie ohne die griechische Schönheitswelt so wenig denkbar sind, wie ohne die Grazie der Renaissance, die beide gleich stark auf Schwind eingewirkt haben, so ist doch die ganze Empfindungsweise so von jenem oberwähnten, durchaus deutschen Taktschlag beherrscht, alle Bäume und Häuser und Menschen sind so durchaus im besten Sinne deutsch, daß Schwind gerade darin von keinem andern Künstler überboten, ja selbst von Ludwig Richter kaum erreicht wird. Und darin wie in seinem hohen Stylgefühl, in seinem rhythmischen Sinn, der so ganz der musikalischen Begabung unserer Nation entspricht, steckt auch endlich seine unvergleichliche Gesundheit und Lebenskraft. Dabei ist trotz aller Sinnenfreudigkeit auch nicht die Spur von moderner Fäulniß in diesem eher keusch und streng zu nennenden Werke; man küßt und liebt darin und badet die weißen Glieder im flüssigen Krystall wie anderwärts, aber man kokettirt nicht damit, und es sind keine

Phrynen, die es thun. Denn dieses Phrynenthum, welches sich in unserer Kunst einnisten will, ist allerdings ein sehr bedenklicher Zug, der bei Kaulbach noch viel schlimmer und frecher erscheint als bei Makart u. A. m., — da bei jenem die kalte Spekulation dahinter lauscht, also das Phrynenthum die Seele, nicht nur den Leib vergiftet, etwas Greisenhaftes bekommen hat, — während diese doch das Recht der Jugend für sich geltend machen können.

Finden wir also bei Schwind hohe Formenschönheit und Anmuth, reizende Naivetät und wunderbarsten Phantasiereichthum, tiefste deutsche Eigenthümlichkeit mit dem edlen Maß und der keuschen Würde eines großen und einfach edlen Styls vereint, getränkt mit Gesundheit und Freudigkeit, so darf man sich gerade nicht wundern, wenn ein solcher Verein von Eigenschaften dermal in der Welt nur einmal zu finden ist, ja in dieser eigenthümlichen Vereinigung überhaupt noch nie vorhanden war. Hat doch selbst Benozzo Gozzoli, an den man bei Schwind am meisten denken könnte, kaum eine Spur von seinem schalkhaft liebenswürdig spielenden Humor.

Dieser läßt sich nun freilich so wenig nachahmen wie die Naivetät; aber was sehr nachahmungswürdig wäre und doch nicht genug nachgeahmt wird, das ist die stylvolle klassische Form, in der sie zum Ausdrucke kommen. — Ist sie in dieser Verbindung von Albrecht Dürer, Raffael und der Antike, wie sie Schwind erfunden hat, noch nie dagewesen, so wird sie schon dadurch eine der bedeutendsten Errungenschaften unserer modernen deutschen Kunst, weil keine andere Nation auch nur entfernt etwas Aehnliches aufzuweisen hat. — Wie tief steht der französische Doré in jeder Beziehung unter Schwind, wie arm ist er gegen ihn an ächter Erfindung und an Schönheit aller Art!

Die realistische Richtung unserer Kunst fällt in ihrem Streben nach Natur, nach individueller Wahrheit dem Kultus der Häßlichkeit viel zu sehr anheim. Auch unsere alte Kunst that das unstreitig, aber eben deßhalb macht sie in ihrer Gebundenheit auch niemals einen so entzückenden Eindruck wie die formenschöne italienische oder die wunderbar rege und unmittelbare niederländische.

Und doch hat unsere altdeutsche Kunst in der Naivetät und Demuth ihres Verhältnisses zur Natur immer noch eine ihr ganz allein eigenthümliche Schönheit, die unserer bewußten, spekulirenden und reflektirenden modernen durchaus abgeht: ein Mangel, den sie nur durch einen reineren Geschmack ersetzen kann. Dürer und Holbein malen uns freilich ein Geschlecht eckiger, engherziger Philister, sie konterfeien sie aber mit einem Respekt vor der Natur, einer stillen Liebe und tiefen Gemüthlichkeit, dabei mit einer mannhaften Energie im Ausharren ab, die oft wahrhaft erhaben schön genannt werden müssen. Sie zeigen uns dadurch, daß die Schönheit der Empfindung, aus der heraus eine Sache gemacht ist, allerdings auch schon genügen kann, weil es überhaupt genügt, wenn die Schönheit nur irgendwo steckt.

Unsere modernen Realisten suchen sie nun meistens in der Stimmung, und keine Frage, daß sie in der Mannigfaltigkeit ihrer Nüancirung alle früheren Schulen übertreffen. Allein sie erreichen dabei im Einzelnen doch weder die Schönheit der Rembrandt'schen Schule, noch jene so eigenthümlich pikante Poesie des Kontrastes, die besonders Rembrandt selber erzielt, wenn er ein Rudel stinkender Bauern in den magisch gefangennehmenden, ja oft erhabenen und grandiosen Zauber seines Helldunkels einhüllt, oder wenn Rubens alle Pracht, allen Reichthum der Farbe, allen blühenden Zauber des Lebens, gepaart mit der feinsten Ironie, über die Hofleute der Maria von Medicis ausgießt und des Olympos Götter mit so souveränem Humor unter sie mischt, daß die vornehmen Damen noch nobler aussehen als die nackten Göttinnen und sich von ihnen gerade so gnädig bedienen und beschenken lassen, als in unserem modernen Zeitungsstyl die allerhöchsten Herrschaften da oder dort geruhen, dem Höchsten ihren Dank darzubringen.



[illegible] mit [illegible] nobler aussehen als die [illegible] von ihnen gerade so [illegible] beschenken lassen, als [illegible] die allerhöchsten [illegible] tragen.



Solch klassischem Humor steht nun Schwind viel näher als unsere sämmtlichen Realisten, denen nicht genug in's Gedächtniß zurückzurufen ist, daß vor der Wahrheit und Freiheit, nach der sie ringen, die Schönheit der Form und der Linie eben doch immer noch gar viel voraus hat. Vor allem die weit größere Verständlichkeit und fesselnde Kraft, besonders wenn sie mit jener anmuthigen Absichtslosigkeit gepaart sind, die unsere Aquarelle bald ebenso zu einem Liebling der Nation machen werden, wie wir sie als einen Sieg ihrer Kunst feiern dürfen.



Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

XV. Cephalus und Prokris. Oelgemälde von Guido Reni (?).

1,18 M. hoch, 1,65 M. breit.

Werke aus den Zeiten der sinkenden Kunstthätigkeit lassen sich im Allgemeinen leichter bestimmen als Werke, welche ihre Entstehung der Entwickelungsperiode oder der Zeit der höchsten Blüthe der Kunst verdanken; denn der Styl sieht in jedem Werke eine neue Aufgabe und sucht diese auf eine neue entsprechende Weise zu lösen, während die Manier nur mehr oder weniger nach einer Schablone schafft.

Mit einem Werke aus der späteren Zeit der italienischen Kunst, aus der Zeit des beginnenden Verfalls, haben wir es ohne Zweifel in dem Bilde der Braunschweiger Galerie zu thun, welches uns hier in der Radirung vorliegt. Und doch ist eine Bestimmung dieses Bildes äußerst schwierig; sie ist bislang noch nicht gelungen, und wir haben dem Bilde daher die Bezeichnung: Guido Reni, welche dasselbe bereits in der Salzdahlumer Galerie führte, belassen, obgleich sie wohl die Zeit der Entstehung, schwerlich aber den Meister richtig angiebt. Die Schwierigkeit der Bestimmung liegt wesentlich darin, daß sich hier die Manier im Eklekticismus geltend macht. Soweit derselbe überhaupt ein befriedigendes Resultat erzielen kann, ist dies in dem vorliegenden Bilde geglückt, wie dies ein Blick auf die Radirung ergiebt, welche die Gesammtwirkung und die Feinheiten des Bildes in der gelungensten Weise wiedergiebt. Die Gruppirung der beiden Figuren inmitten der Landschaft ist eine besonders

glückliche; der ergreifendste Moment des tragischen Liebesdrama's ist gewählt und lebendig zum Ausdruck gebracht; die Zeichnung und Modellirung der Körper, bei der der Meister mit Fleiß die schwierigsten Aufgaben sich gestellt hat, ist mit Recht von den Malern stets bewundert. Die Färbung ist im Fleische wie in der einfach aber großartig behandelten Landschaft von einer ungemeinen Tiefe, die von einem glücklichen Studium der venetianischen Meister Zeugniß giebt. Namentlich ist auch der Gegensatz in dem Kolorit des männlichen und des weiblichen Körpers mit einer für einen Akademiker ganz ausnahmsweisen Bescheidenheit und Feinheit wiedergegeben.

Alle diese Eigenschaften geben dem Bilde ein hohes Interesse; sie bewirken, daß Publikum wie Maler demselben kaum eine geringere Aufmerksamkeit und Bewunderung schenken als dem „Adam und Eva" von Palma vecchio. Und doch kann es sich mit diesem Meisterwerke der venetianischen Schule nicht vergleichen. In der Komposition wie in Zeichnung und Ausdruck fehlt ihm die Naivetät; mit Bewußtsein, selbst mit Ostentation sucht der Meister seine Kunstfertigkeit zur Geltung zu bringen, und deßhalb ist das Pathos ein übertriebenes, selbst leeres, wie wir es bei allen Werken der Eklektiker in einem meist noch weit höherem Maße finden.

Bode.

Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II.

Von **Ludwig Urlichs.**

(Schluß).

3. Die Sammlung Granvella.

Etwas später begann der Botschafter auf des Kaisers Begehren eine andere Unterhandlung. Am 21. September 1586 beschloß der Kardinal Granvella in Madrid, wohin er sich 1575 aus Italien, um an die Spitze der Geschäfte zu treten, begeben hatte, seine ruhmreiche Laufbahn. Kaum war die Nachricht von seinem Tode nach Prag gelangt, als der Kaiser sich nach seinem Nachlasse erkundigte. Denn ihm war wohl bekannt, welche Kunstschätze der Kardinal theils von seinem Vater geerbt, theils selbst erworben hatte. Am 13. December 1586 antwortete Khevenhiller: „Ich hab „über des Cardinal Graunela seliger Verlaß, den Wunsch darum mir E. M. allergnädigst meldung „thun, von ferne durch vertraute Personen nachfragen lassen, dasselb aber pishero nicht eigentlich auf „Grundt schaffen khönen, höre doch es sei vorhanden. — Uebrigens ist mir ein anderes auch gedachtem „Cardinal gehörig zu handen gestossen in Folio Real-Papiers und drin über zweihundert Al„brechten Türers aigner Handt übrigens allerlei von andern gemacht enthalten sein. Darumb „heischt man 300 Cronen... Don Thomas, des von Chantone selliger Sun, dem alle diese und andere des Cardinals mobilien verschaffen worden," sei aber abwesend. „Dergleichen", fügt Khevenhiller hinzu, „und andre sachen so curios sein, möcht ich alhie und offt umb ein leicht geldt zu henden pringen." Am 14. Juli 1587 berichtet er weiter: „Des Cardinal Granuela sel. Puech, „dar Inn allerley Türerische Gemäl sein, so Ew. K. M. zu haben begeren, hab ich bei hannden vnd „wills ists anderst möglich nicht auslassen. Bishero habben sy vil dafür habben wollen, werden „sy villeicht hernach leydlicher finden lassen. Denn dasselb khenen allein der sy mit dergleichen „sachen delectirt vnnd darauf versteet. Zudem trag ich sorg es seyen etlich stückh nach des Cardi-

„nals ableben durch seiner wälschen Camerling einem daraus verzuckht worden, der Khönig hats „etlig tag Jhn der Camer gehabt vnnd haindt mir es wiederumb anhendigen lassen; denn der „Don Tomas Perenas, des Chantone seeliger Sun, dem gedachtes Cardinals Mobilia vnnd da„runter bemerktes Puech verbliben, nach Lisboa sich mit der Armada zu finden verraißt an den Jchs „als er von mir seinen Abschied genomen zu behalten begert." Am 20. Juli 1587: „Des Car„dinals Granuela seeliger Puech mit den Dürerischen Gemelen habe ich... beyhenden. Jst aber „noch nicht mein. Wills aber (kann ich anderst) nicht aus den henden lassen und somirs möglich „ist, E. M. mit den Pferden Uberschickhen. Der Don Juan de Borza (?) hat es gesehen." Dann spanisch in demselben Berichte, el libro de Alberto Duro enthalte gegen 250 Gemälde, man fordere dafür 500 (300?) Ducaten. Am 21. September d. J. antwortete Rudolf, er wolle — „nit weniger des Card. Granvela hinder lassen Buech mit des Dürers gemälen haben." In dem oben erwähnten Verzeichniß der am 30. December 1587 abgeschickten Gegenstände kommt dies kostbare Werk nicht vor, der Kauf muß erst nachher zu Stande gekommen sein, als man den Tod des Eigenthümers erfahren hatte. Denn ohne Zweifel gelangte es wirklich an den Kaiser, welcher Dürers Zeichnungen eifrig sammelte und aus den am 30. December 1588 ihm übersandten Imhofischen Handzeichnungen eine ausgewählte Zahl behielt (Heller, A. Dürer 2, 71 ff.) Wäre es nicht angeschafft worden, so würde in den spätern Nachrichten über Granvella's Sammlung dieses Schatzes Erwähnung geschehen sein. Bekanntlich wurden Dürers Zeichnungen im vorigen Jahrhundert dem Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen (geb. 1738, gestorben 1822) übergeben, einen wesentlichen Bestandtheil der Dürer'schen Werke in der Albertinischen Sammlung bildet also Granvella's Hinterlassenschaft. Dem kunstverständigen Inspektor Hrn. Dr. Thausing wird es hoffentlich gelingen, die verschiedenen Elemente des herrlichen Dürerischen Werkes zu sondern. In Granvella's Hause war die Vorliebe für den Nürnberger Meister erblich, und vielleicht war er jener Kardinal, von dem die Imhof für ein Marienbild 500 Dukaten hätten erhalten können. (Heller S. 78).

Denn auch die spätere und bedeutendste Erwerbung des Kaisers aus demselben Nachlasse begreift mehrere Bilder Dürer's. Der Gründer der Größe der Familie, Karl's V. Kanzler Nicolas Perrenot, † 1550, vollendete 1536 seinen prachtvollen Palast in Besançon und schmückte ihn mit den erlesensten Gemälden Italiens, Flanderns und Deutschlands*). Der Kardinal, ein berühmter Kunstfreund und Mäcen, vermehrte diesen Vorrath, und seine Erben hatten über eine stattliche Reihe von Kunstwerken zu verfügen, welche der Kardinal in seiner Vaterstadt zurückgelassen hatte. Sein Bruder Thomas Perrenot, Herr von Chantonay († 1575 in Antwerpen) hatte fünf Kinder, von denen der älteste Sohn Octavio 1574 bei Bergenopzoom gefallen, Nicolas, der zweite, in Neapel gestorben war. Der dritte, Franz Graf von Cantecroix, hatte sich mit seinem Oheim überworfen. Durch seine Familienverbindungen und seine Kunstliebe dem Kaiser Rudolf empfohlen, hatte er als Botschafter die Gunst seines Herrn verscherzt, indem er ihm statt des Originals eine Kopie seines besten Bildes, „der 10,000 Jungfrauen,"**) schickte. Der Kaiser entdeckte den Betrug, sandte das Bild zurück und rief den Gesandten von seinem Posten ab. Der Kardinal aber gerieth in solchen Zorn, daß er ihn enterbte und ihm nur sein Portrait, ein Werk von Tizian, vermachte, ein Geschenk, womit der ungemein rauhe Graf, ein Wittwer ohne Kinder, despektierlich genug umging***).

*) Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle. Par un religieux Bénédictin de la Congrégation de Saint Vanne (Dom Prosper Levesque). Paris 1754. 2 vol. 8. Castan, monographie du palais Granvelle à Besançon. Paris, imprimerie impériale 1867. 76 S. 8. Von dem Kanzler schrieb Karl V. 1545 an seinen Sohn: Il a quelques passions, entr' autres beaucoup d'envie d'élever sa famille et de l'enrichir. (A. a. O. 1, 179 in französ. Uebersetzung aus dem Spanischen).

**) Ein Versehen statt „der 10000 Märtyrer".

***) M. de Cantecroix se moquant de son oncle et de son legs, fit placer ce portrait dans l'endroit le moins honorable de sa maison, afin, disoit-il, de lui faire tous les jours la grimace. A. a. O. 1, 190. Das Bild hatte Tizian wahrscheinlich 1550 in Augsburg gemalt (Guhl., Künstlerbriefe 1, S. 284), indessen kommt es in dem Inventar bei Castan p. 48 u. 49 nicht vor, dagegen ein anderes von Scipione Gaetano p. 49, und von Tizian ein Portrait des Vaters, beide jetzt im Museum zu Besançon.

Der vierte Neffe und Erbe des Kardinals, Johann Thomas Herr von Chantonay, war eben jener Don Thomas Perenas, mit dem Khevenhiller zu verhandeln hatte. Von seiner Reise nach Lissabon kehrte er nicht zurück, sondern fand 1588 seinen Tod in dem Schiffbruche der Armada. Es blieb also nur Graf Franz, der nunmehrige Erbe, übrig und dessen Schwester Peronne Perrenot, welche einen Baron Anton d'Oiselay von Villeneuve geheirathet hatte. Deren Sohn Thomas Franz folgte 1607 seinem Oheim, der ohne legitime Nachkommenschaft starb; er trat dem Kaiser besonders nahe, da er 1608 seine natürliche Tochter Karolina von Oesterreich in den Palast Granvella als Gemahlin einführte†).

In diesen Verhältnissen befand sich das Haus Cantecroix, der regierende Graf war verstimmt und mürrisch, die Schwester eben verstorben, als der Kaiser im Jahre 1600 mit großer Vorsicht eine Verhandlung wegen des Ankaufs seiner bedeutendsten Kunstwerke, von deren Existenz Khevenhiller ihn schon 1586 unterrichtet hatte, anknüpfte. Er bediente sich eines italienischen Unterhändlers, eines ehemaligen Dieners des Kardinals, der wiederum durch eine Zwischenperson Gilbert Granuelle aus Brüssel auf den schwierigen Charakter des Grafen zu wirken suchte. Im Archiv liegt zuerst eine wohl für den Ersteren bestimmte Liste vor: delle Curiosità, che S. M. desidera havere dal Sr. Conte di Cantecroy Granvella:

Un quadro d'una testa di mano di Rafael d'Urbino
un quadro grande delli martiri, di manodi Alberto Durero
un quadro d'una $\overline{\text{nra}}$ Sig^{ra} di detto Alberto
un quadro d'una $\overline{\text{nra}}$ Sig^{ra} con suo figliuolino, di detto Alberto
5) un quadro d'un S. Michele di detto Alberto
un quadro in tela d'una Venere, di Paris Bordone
un quadro in tela d'un nascimento di $\overline{\text{nro}}$ Si$_{g}$. di notte, di mano di Tadeo Zuccaro
un quadro in tela d'una Venere in sul letto con un organista, di Titiano
un quadro in tela d'una Venere che sta dormendo con un satiro nascosto, di Titiano
10) un quadro in tela d'un monte Parnasso di Martin di Vos
un quadro d'illuminatione d'una $\overline{\text{nro}}$ Sig$_{a}$ di mano di Giulio Clovis
un vaso argenteo con figure all' intorno
un Settimio Severo di agata bianca antico grande, guarnito d'oro
un Cameo d'un Negro di agata Sardonia, la figura di color negro il fondo bianco
15) un Cameo grande antico d'Agata d'una Venere e Marte e Cupido assentati (lies assettati) in un trofeo con doi leoni
un Cameo grande d'una Cornalina bella di colore di mezzo rilievo d'una Prudentia
un cameo grande di Agata antico di un Satiro il quale tiene una Ninfa
un cameo piccolo d'Agata di diuersi colori, la figura e di colore di Carne
un' agata grande con una orecchia come una macchia
20) una statua di marmo d'un Imperator Carlo Quinto, di mano di Michel Angelo
un Carlo quinto di bronzo grade di Leon. Aretino
due statue di marmo in su un letto di Polidoro
una statua di bronzo antiqua d'un Schiavo appoggiato in un trunco
25) una Venere con un Cupido sopra un Delfino di bronzo
una statua di bronzo di un Marco Aurelio a cavallo di mano di Gio: di Bologna
un scrittorio con le medaglie antiche
una femmina antica col piè di stalo d'argento
un tauro piccolo antico di bronzo
30) una vacca antica d'argento
un cucciar di Unicorni antico
un puttino di Smeraldo con lettere e caratteri
Il medagliano (sic) di Traiano.

†) Mém. de Granv. 1,192. Ghindely 2,337. Castan p. 15.

Der Graf Cantecroix war von der Absicht des Kaisers unterrichtet und ging, obgleich selbst ein großer Kunstfreund, darauf ein. In einem Briefe vom 12. April 1600 hebt er hervor, daß er seine Verwandten, vornehmlich seine jüngst verstorbene Schwester, bewogen habe in den Verkauf zu willigen und bietet unter lebhaften Betheuerungen seiner Ergebenheit zuerst alle seine Gemälde, Sculpturen, Medaillen, Intagli, Cameen und Juwelen zusammen an, wofür er sich am liebsten mit einer Herrschaft, eventuell mit einer Summe von 24—25,000 (wohl in Gold) bezahlt sähe. Wolle aber der Kaiser nur die 33 im Inventar verzeichneten Stücke, so fordert er 16,000 Thaler. Diese Forderung fand der unbekannte italienische Unterhändler zu ermäßigen Gelegenheit. Noch am 22. April berichtete er, unter den 33 Stücken seien allein folgende vier 10,000 Thaler werth:

1) Die Martyres (Nr. 2), ein Gemälde von Albert Dürer, worin ungefähr 100 ganze Figuren seien;
2) ein heidnisches Geschirr von Silber (Nr. 12), für Opfer der Römer bestimmt, worüber es ein lateinisch geschriebenes Buch gebe, wohl 2000 Thaler werth;
3) ein Harpocrates von orientalischem Smaragd (Nr. 32), wofür der Scoto 3000 Cronen geben wollte, (wahrscheinlich als Gesandter in Deutschland 1548—49. Er hieß Gio. Bernardino, lebte nach seiner Gesandtschaft eine Zeitlang in Venedig, wurde 1555 Kardinal und starb 1568);
4) eine große Pyramide von Ebenholz mit Silber eingelegt (Nr. 27), worin 1000—1200 griechische und römische Münzen liegen; sie habe einst dem Kardinal Strozzi gehört. In Rom oder Venedig würde man gern 8—9000 Cronen für diese Stücke geben.

In einem undatirten Schreiben bemerkt derselbe Unterhändler, die 33 Stücke sollten zusammen 14,000 Thaler kosten, sie seien das Doppelte werth. Er selbst habe vom Card. Granuela mio antico patrone gehört, che la Sig.ª sua madre hauea ricusato tre mila scudi che furono offerti per il solo quadro delli Martiri fatti dal Durero. Der Kauf wurde also für diese 33 Stücke abgeschlossen und das Ganze nach Prag gebracht. Eine Anfrage der vorderösterreichischen Kammer vom 19. October 1600 geht dahin, ob die Kosten der Conferirung der Cantecroy'schen Verlassenschafts-Sachen von Freiburg resp. Besançon durch den kgl. Edelstein-Schneider Mathias Krätsch von der Kammer in Anrechnung gebracht werden sollten, ein Bericht vom 1. December d. J. meldet, daß die Kosten für 1773¾ Centner mit 533 Gulden bezahlt seien.

Der Kaiser hätte vielleicht ein besseres Geschäft gemacht, wenn er die erste Anerbietung Cantecroix's angenommen und den ganzen Schatz mit einemmale gekauft hätte. Denn das im J. 1607 verfaßte Inventaire des meubles de la maison de Granvelle bei Castan p. 33 führt unter vielen andern Skulpturen, alten und neuen, den berühmten Juppitertorso auf, welchen der Kanzler Granvella (nicht der Kardinal) 1541 in Rom zum Geschenk erhalten hatte, jetzt in Paris (Clarac pl. 312), so wie über 200 Gemälde, meistens Niederländer: indessen fehlt es nicht an Namen wie Coreggio, Tizian, Andr. del Sarto, Dürer, Lukas Cranach, Holbein. Das Mißverhältniß zwischen beiden Summen ist so groß, daß ich einen Schreibfehler annehmen und eine Null hinzufügen möchte. Genug, ausgewählt wurden nur die oben bezeichneten Stücke; es bleibt uns übrig sie in den kaiserlichen Sammlungen aufzusuchen.

Zu Nr. 1. In dem Inventar von 1621 werden drei Bildnisse Raffael's, darunter zwei weibliche, aufgeführt, jetzt enthält die Sammlung des Belvedere nur ein weibliches Brustbild (Waagen 1, S. 45), welches Otto Mündler für eine Arbeit aus Raffael's florentinischer Periode zu halten geneigt ist. Da ich unten einen glänzenden Beleg für den Scharfblick dieses Kenners beibringen werde, möchte ich das erwähnte Bild (Engert S. 15, Nr. 49), das eine Zeit lang in Presburg war, mit dem Cantecroix'schen identificiren.

Nr. 2 giebt über das berühmte Martyrium der 10,000 Christen unter König Sapor II. von Persien, eines der herrlichsten Bilder des Belvedere (Waagen 1, S. 159), eine erwünschte Auskunft. Ganz unbegründet ist sonach Waagen's Behauptung, es sei als ein Geschenk des Kurfürsten August, oder, wie das Handbuch der deutschen Malerschulen 1, S. 207 richtiger schrieb, des Kurfürsten Christian II. von Sachsen in die Sammlung des Kaisers Rudolf II. gekommen. Dagegen verdient die Nachricht bei v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürer's S. 249 f., das be-

kanntlich für den Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen zwischen 1507 und 8 gemalte Bild sei aus der Allerheiligen-Kirche zu Wittenberg auf Verlangen des Kurfürsten Johann Friedrich nach Brüssel geschickt werden, vollen Glauben. Der Besitzer hatte offenbar die Absicht, dadurch, als er nach der Schlacht bei Mühlberg in Brüssel 1548 gefangen gehalten wurde, sein Loos zu mildern, aber nicht, indem er es dem Kaiser, sondern indem er es dessen einflußreichem Kanzler Perrenot zum Geschenk machte. Denn daß es schon Granvella's Vater besaß, erhellt aus den von dessen Wittwe zurückgewiesenen Kaufanträgen. Das Bild fand sich später in der Kunstkammer zu Wien, wo es Sandrart 2, 224 sah, und wurde zwischen 1778 und 81 von Hr. v. Mechel in das Belvedere übertragen. Cantecroix ließ von diesem Bilde selbst für seinen Palast eine Kopie anfertigen, wenigstens ist das in dem Inventar von 1607 aufgeführte Gemälde (Castan p. 40) ohne Zweifel eine solche.

Nr. 3 und 4 halte ich für die beiden Bilder aus den Jahren 1503 und 1512 (Waagen I., S. 162 und 163). Es wird zwar in dem Verzeichnisse von 1621 nur „Ein Marien Pildt von Albr. Du." namentlich angeführt (v. Perger S. 112), indessen fehlen dort auch andere Werke, und vielleicht war eins frühzeitig nach Wien gebracht worden, wo Sandrart S. 221 eines gesehen hat. Auf die Verschiedenheiten der Beschreibung ist kein Gewicht zu legen, da das Kind in dem einen Bilde selbständiger hervortritt, als wo es an der Brust liegt. In Besançon besaß man 1607 noch zwei auf Kupferplatten gestochene Madonnen des Meisters (Castan S. 42).

Nr. 5 fehlt im Inventar von 1621 und ist verschollen; es mag nach Schweden entführt worden sein, wo wir mit einer nahe liegenden Verwechselung bei Dudik S. 109, Nr. 421, St. George ayant combat avec le dragon aufgezählt finden. Denselben Gegenstand hat Dürer bekanntlich in seinen Holzschnitten nach der Offenbarung Johannis dargestellt (Heller 2, S. 630, v. Eye S. 151); schade, daß wir keine Vergleichung mit dem Gemälde anstellen können. Nach der Beschreibung eines Bildes in Besançon, welches höchst wahrscheinlich eine Kopie nach dem an den Kaiser abgelieferten Werke war (Un Saint Michiel avec des anges combatans les démons, Castan S. 45), haben wir aber auf dieselbe Komposition zu schließen.

Nr. 6 scheint ebenfalls nach Stockholm entführt worden zu sein, wo nach Dudik nackte Frauengestalten sich häufig wiederholen. Im Prager Inventar wird „Ein Weib mit einem braunen Hündlein" vom Paradies Pordoni aufgeführt (v. Perger S. 111), auch „Ein Nackend Weib von Bordanon" (S. 104), was ebensowohl Bordone wie Pordenone bedeuten kann.*)

Auch Nr. 7 glaube ich ebendaselbst in der Histoire de la nativité de Jesus Christ avec un chassis doré autour et les portes deuant (Nr. 326, Dudik S. 108) zu erkennen; im Prager Inventar fehlt auch dieses Gemälde. Es war nach Vasari 9, 602 unter Paul IV. in Rom verfertigt, also von dem Kardinal selbst erworben.

Unter Nr. 8 und 9 begegnen wir zu unserer Ueberraschung zwei allbekannten Bildern von Tizian, welche auch in dem Prager Inventar verzeichnet werden. Das eine, „Ein nackend Weib mit einem Lautenschlager" (v. Perger S. 105) ist die berühmte sog. Venus mit dem Lautenspieler, welche in mehreren Exemplaren wiederholt wird. An der Echtheit des Prager Gemäldes ist wegen der persönlichen Verkehrs, worin Tizian mit beiden Granvella stand (vgl. z. B. Guhl, Künstlerbriefe S. 284), nicht zu zweifeln. Das andere Bild heißt im Prager Verzeichnisse (a. a. O. S. 106) „Ein Saturi (Satyr) mit Venus und Cupido"; es ist gewiß das unter dem Namen Venus del Pardo bekannte Meisterwerk Tizian's, das jetzt im Louvre (Villot I., Nr. 468) aufbewahrt wird. Dorthin gelangte es nach mehreren Wanderungen aus der Galerie Karl's I. von England, welcher es vom König Philipp IV. zum Geschenk erhalten hatte. Ein merkwürdiges Beispiel des raschen Wechsels im Kunstbesitz liegt somit vor. Denn da es im J. 1628 in Spanien verschenkt wurde, muß es Ferdinand II. bald nach 1621 an den Madrider Hof gesandt haben.

Nr. 10, „Der Berg Parnassus von Martin de Vos", wird auch im Prager Inventar S. 111 aufgeführt; unter den „fünf Miniaturen" (v. Perger S. 113) wird auch Nr. 11, die Madonna

*) Die gräulichen Verschreibungen der Künstlernamen hat v. Perger berichtigt; ich bemerke gelegentlich, daß S. 130 in Folner's Beschreibung mit Serchon nicht Ser Giovanni Bellini sondern Giorgione gemeint wurde.

von Giulio Clovio enthalten gewesen sein, eines von den zahlreichen Bildern der Art, welche Vasari anführt (10, 269 ff.) und, nach der strengen Auswahl des Kaisers zu schließen, eines der besten.

Leider vermag ich von den unter Nr. 12 ff. registrirten Cameen nur einige zu bestimmen. In Nr. 12 erkennt man sicher das schöne Gefäß des K. K. Antikenkabinets, welches u. a. bei Arneth, Schalen II., 2 abgebildet ist (vgl. v. Sacken und Kenner, Sammlungen des K. K. Münz- und Antikenkabinets S. 332) und sich durch einen Reichthum von bacchischen Vorstellungen auszeichnet. Denn das lateinische Buch, welches nach des Grafen Angabe darüber geschrieben war, ist ein Werk des gelehrten Pighius, der längere Zeit in der Nähe des Kardinals Granvella lebte, betitelt: Themis Dea seu de lege divina . . ad ampliss. Antonium Perrenotum Cardinalem Granvellam. Item mythologia eiusdem in quatuor anni partes, ab auctore recognita Antverp. ex off. Christoph. Plantini M. D. LXVIII. Diese Mythologie schöpft Pighius ex symbolis antiqui cuiusdam Toreumatis argentei, quod extat apud Reverendissimum Episcopum Atrebatensem. Das Gefäß war in der Nähe des Bischofsitzes des Kardinals bei Arras, in Atrebatum agro, gefunden worden, wie denn überhaupt das nördliche Gallien eine Reihe antiker Silbersachen ans Licht gebracht hat. Jene Abhandlung ist bei Gronov. thesaur. Graec. antiq. IX p. 1184 mit einer Abbildung abgedruckt, die Zeichnung enthält auch der berühmte Codex Pighianus in Berlin (O. Jahn, Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., 12. Dec. 1868, S. 231). — Unzweifelhaft bezeichnen die lettere e caratteri Nr. 32 als den Harpokrates aus Plasma di Smeraldo, abgebildet u. a. bei Arneth, antike Kameen XVI., 10, vgl. v. Sacken S. 416 Nr. 39; auch muß die Herkunft in den Inventarien des Antikenkabinets angegeben sein, weil Arneth S. 29 schreibt: „Aus dem Besitze des Kardinal Granvella.“ Das Medaillon Trajan's Nr. 33 ist höchst wahrscheinlich der schöne Onyx ebd. XV., 8, v. Sacken S. 425, 37; denn unter dem Namen werden nicht ausschließlich Münzen verstanden. Nr. 15 scheint der Onyx ebd., XII., 1, zu sein, welchen ich auch für Venus und Adonis halte. Denn daß statt eines zwei Amoren darauf erscheinen, macht wohl nichts aus. Nur stört mich der Umstand, daß die Fassung in dem Wiener Stein eine andere ist. Nr. 17 ist vielleicht der Onyxkameo bei Arneth XIX., 13, v. Sacken und Kenner S. 424, 30. Nr. 14 ist wahrscheinlich der moderne Cameo ebd. S. 470, 18, wenn anders der Stein der Beschreibung entspricht.

Die Bronzen sind wohl größtentheils nach Schweden entführt worden, wo ihrer nicht weniger als 71 aus Prag sich befanden (Dudik S. 95); möglicher Weise ist Nr. 29 zurückgeblieben und die von Sacken und Kenner S. 306, Nr. 1223 beschriebene Statuette. Von den modernen Skulpturen würde man den Verlust von Nr. 20 ganz besonders bedauern, wenn es sicherer wäre, daß Michel-Angelo eine Statue Karl's V. verfertigt hätte. Nr. 21 mit der Statue von Hadrian Vries ebd. S. 486 zu vergleichen, wäre interessant genug; Nr. 26 erkennt man vielleicht in der noch vorhandenen Figur S. 480, 18. Nr. 23 ist merkwürdig als das einzige bekannt gewordene Bildwerk des berühmten Malers. Da Raffael, Tizian und vielleicht Coreggio sich auch in der Skulptur versucht haben, sehe ich bei der guten Beglaubigung keinen Grund, an der Echtheit der Benennung zu zweifeln. Daß es kein unbedeutendes Kunstwerk gewesen ist, erhellt aus dem Umstande, daß man in Besançon einen Abguß zurückbehielt, deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassant, faites de cire sur celles de marbre envoyées à Sa Majesté Impériale (Castan p. 66). Ueberhaupt wird man das Beste auszuwählen wohl verstanden haben. Ob die Münzsammlung des Kardinals Lorenzo Strozzi († 1571) nach Stockholm gekommen oder in die große kaiserliche Sammlung übergegangen ist, läßt sich nicht entscheiden.

Sonstige Notizen.

Außer diesen Papieren enthält das Archiv zwei lateinische Briefe von Stephan Hossuboty aus Ungarn vom J. 1603; sie handeln von einer antiquitas des Stephan Chiaky, welche Rudolf zu besitzen wünschte. Dieses clenodium hatte zuerst dem Kaiser Sigismund gehört, dann dem Könige von Polen, dem Vater des Johannes Sicpusiensis, qui Iohannes competitor erat diui olim Imperatoris Ferdinandi, nach dessen Tode seinem Sohne Johannes. rex Vaivoda Transilvaniae, dem Gemahl der Erzherzogin Maria von Bayern, Wittwe des Erzherzogs Karl. Endlich sei es im

Besitze seines Gesandten nach Speyer, Kaspar Pekcs, geblieben, dann bei dessen Wittwe, der Schwiegermutter Chiaky's. Den Kaiser reizte besonders ein sehr großer Diamant darin; im J. 1603 war es für 10,000 ungarische Gulden verpfändet. Ist das Kleinod vielleicht in die Schatzkammer gekommen?

Schließlich mache ich mir ein besonderes Vergnügen daraus, für Otto Mündler's Scharfblick ein bestätigendes Zeugniß aus einer gedruckten Quelle beizubringen. Mündler hatte in der Herodias des Belvedere (Waagen I., S. 64) ein Werk des Cesare da Sesto erkannt. Den Beleg dafür giebt eine Stelle bei Lomazzo, tempio p. 139. Er sagt vom Kolorit des Meisters: Nella qual parte egli è stato rarissimo, come si vede in tutte l'opere sue, e specialmente nella Erodiade, che prima pervenne in man mia, e poi fu donata a Ridolfo II. Imperatore.

Wenn sich, wie wir sehen, Hormayr's flüchtige Angaben über die aus Spanien und Besançon herstammenden Kunstwerke bestätigen (denn daß er statt Vos Roos nennt, läßt sich durch Khevenhillers schlechte Handschrift entschuldigen), so werden auch seine übrigen Auszüge aus Originalakten auf Wahrheit beruhen. Besonders erheblich ist darunter eine Notiz über die Geschenke der Fugger. Sie sandten dem Kaiser zwei Kunstwerke, darunter den herrlichen Sarkophag der Ambraser Sammlung mit der Amazonenschlacht (v. Sacken S. 41), so sie aus der Nähe des alten Athen erhalten, also nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, aus Ephesus. Ferner erhält der Kaiser von einer Gräfin von Mansfeld einen Triumph des Bacchus, von Peter von Mansfeld, dem Statthalter der Niederlande, und einem Grafen Lippe niederländische Gemälde, von dem Abt von S. Moritz in Besançon eine Antike, aus Mantua sechs Kisten mit Kunstsachen. Diese Akten müssen sich noch irgendwo finden. Kaiser Rudolf's II. Kunstliebe und Sammlungen gehören zu den erfreulichsten Erscheinungen in der Kulturgeschichte Oesterreichs: möchte recht bald ein dazu vorzugsweise berufener österreichischer Gelehrter sie im Zusammenhang darstellen und diese Beiträge seiner Benutzung nicht unwerth finden!

Würzburg. **L. Urlichs.**



Die orientalische Ausstellung der Union centrale in Paris.

Mit Abbildungen.

Paris, im Januar 1870.



Indische Porzellanschale.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Zu wiederholten Malen schon hat der Orient sein Schwert in die Waagschale der künstlerischen Geschicke Europa's geworfen. Die spanisch-maurischen Fayencen, welche auf der hier zu besprechenden Ausstellung so glänzend vertreten waren, vergegenwärtigen uns einen der ruhmvollsten Schauplätze der orientalischen Kunstthätigkeit in Europa zur Zeit des Mittelalters. Im 17. Jahrhundert überschwemmte das „ostindische" Porzellan, wie man es damals nannte, die Handelsplätze der modernen Welt; die Holländer importirten in einem einzigen Jahre 307,000 Tassen, und diese standen auf den Tafeln der Reichen und der Könige in gleich hohem Werth wie das kostbarste Silber- und Goldgeschirr. Das 18. Jahrhundert öffnete der Chinoiserie Thür und Thor und unsere Leser wissen u. A. durch Anton Springer's „Bilder aus der Kunstgeschichte", wie dieser chinesische Einfluß allmählich zum Rokoko und später zur Alleinherrschaft des Naturalismus führte.

Wir heutigentags machen es wie unsere Voreltern zu allen Zeiten des Verfalls der Kunst, wie die Griechen der alexandrinischen Zeit, wie die Römer unter den Kaisern: wir greifen zum Orient zurück, um unsern Kunstformen neues Leben einzuhauchen. Für Frankreich speciell haben die Verträge von 1854 aus dem seit Jahrhunderten verschlossenen Japan ein weites, leicht zugängliches Handelsgebiet geschaffen. Der chinesische Krieg hat uns mit den Beuteschätzen des kaiserlichen Sommerpalastes bereichert. Ganz Asien, von der Behringstraße bis an den Meerbusen von Bengalen, liegt jetzt offen vor uns da. Nachdem wir in allen möglichen Stylen herumexperimentirt haben, nachdem wir Etrurien, Assyrien und was weiß ich sonst noch verspeist, nachdem wir in wenigen Jahren die schon banal gewordene arabische Kunst abgenutzt haben, stürzen wir uns nun, als auf unsere letzte Hülfsquelle, auf den fernsten Osten, und suchen dort den neuen Styl, ohne den unsere Generation nun einmal nicht leben kann. Wir betrachten seine Schätze nicht mehr als Kuriositäten; die „Chinoiserie" hat für uns den komischen Beigeschmack verloren, wir wollen ihr bei uns das Bürgerrecht verleihen, wir wollen sie an Stelle unseres eigenen Styles setzen. Wird auch ihre Neuheit und Originalität einmal erschöpft sein, dann kehren wir vielleicht zu unseren nationalen Traditionen zurück, und finden, wie der Reisende in der Fabel, das Glück eingeschlafen auf der Schwelle unseres eigenen Hauses. —

Bei der Veranstaltung der orientalischen Ausstellung war sich die „Union centrale" der praktischen Einwirkung sehr wohl bewußt, welche die Kunsterzeugnisse des Orients auf das Pariser Publikum üben würden. Ihr kam es nicht nur auf eine Rehabilitirung der Kunst des Orientes an, die gewöhnlich in unsern Handbüchern nur figurirt, um verurtheilt zu werden, und welche von der Mehrzahl der Kritiker der letzten Weltausstellung geradezu verspottet worden ist: sie wollte auch der thatsächlichen Verbreitung dieser Kunst in die Hände arbeiten und den mehr oder weniger versteckten Nachahmungen, für welche sie seit einiger Zeit die Vorbilder darbietet, die rechten Wege weisen. Und wir glauben, sie hat ihren Zweck erreicht.

Es hat daher ohne Zweifel einiges Interesse, den Inhalt dieses in seiner Art einzigen Museums, das jetzt leider wieder in alle Winde zerstreut ist, etwas genauer zu studiren, dieses Museums, welches nach der Intention gewisser Enthusiasten nichts Geringeres als die Regeneration der abendländischen Kunst bezweckte und welches auf alle Fälle für mehrere Jahre die Mode beherrschen wird. Wir machen den Versuch, wenigstens in großen Zügen und im Vertrauen auf die Nachsicht unserer Leser eine Uebersicht der kolossalen Sammlung zu bieten. Der Mangel eines Katalogs*) und die Dürftigkeit der einschlägigen Literatur möge unsre Zweifel und Irrthümer entschuldigen.

Das orientalische Museum füllte acht Säle des Industriepalastes der elyseischen Felder. 155 französische Kunstfreunde hatten dazu Gegenstände ihres Besitzes beigesteuert. Nur die Regierung zeigte sich indifferent; sie stellte bloß die Sammlungen des Marine- und Kolonialministeriums aus. Die bedeutenden orientalischen Sammlungen des Louvre, die kostbaren Stücke im Hôtel Cluny, in den kaiserlichen Schlössern (z. B. in St. Cloud), die orientalischen Miniaturen der kaiserlichen Bibliothek und viele andere Schätze blieben unzugänglich. Es scheint, als wenn man sich bei uns von oben herab noch durchaus nicht zu dem liberalen System leihweiser Ausstellungen bequemen will, wie es z. B. dem österreichischen Museum gegenüber vom Hof und von der Regierung befolgt wird. Man verdammt auf diese Weise eine Fülle der größten Meisterwerke der Kunst zu unfruchtbarer Verborgenheit.

Nichtsdestoweniger waren einige Abtheilungen des orientalischen Museums so vollständig assortirt, wie man es nur wünschen konnte. Es dürfte schwer sein, eine Sammlung von geschnittenen Steinen, Emails und Metallarbeiten von der ältesten bis auf die neueste Zeit (darunter Münzen mit einem Altersanspruch von 2637 Jahren v. Chr. Geb.!) von diesem Reichthum wieder zusammen zu finden. Auch das Kostüm war ziemlich reich vertreten, viel weniger gut die Waffen, eigentliches Hausgeräth fand sich fast gar nicht. Ich will in letzterer Hinsicht indessen hier gleich auf eine aus Ebenholz geschnitzte und emaillirte Hauspagode, im Besitze des Admirals Jaurès, aufmerksam machen, welche sich durch ihre kühne und elegante Form auszeichnet. Ferner hebe ich hervor aus der indischen Abtheilung zwei Tabourets von solider und schöner Bildung, deren Nachahmung sehr wünschenswerth wäre; dann einen hölzernen Schrank, dessen Thürflügel in durchbrochener Arbeit mit einem Gewirre von Vögeln, Blätterwerk und Früchten, ähnlich dem Grunde mittelalterlicher Miniaturen, verziert sind. Aber wie hat man dieses kleine Meisterstück an Naivetät und Fülle der Erfindung mit einem Möbel von so durchaus nichtiger, so jedes architektonischen Sinnes baarer Form in Verbindung bringen können! Endlich nenne ich noch die, sei es wirklich asiatischen, sei es nachgeahmten, Vasen-Untersätze von Ebenholz, deren zugleich wunderliches und solides Aussehen einen ganz neuen Styl von unbeschreiblichem Reiz repräsentirt.

Nach Nationen rechnend finden wir China und Japan am besten vertreten. Ihnen soll daher auch hier die ausführlichste Berücksichtigung zu Theil werden. Außerdem kommen in Betracht: Persien, Indien, Korea, Siam und Kleinasien.

Die Aufstellung der Sammlung ließ viel zu wünschen übrig. Die Eitelkeit der Sammler gestattete nicht durchgängig eine Trennung und systematische Neu-Ordnung der verschiedenen Bestandtheile ihres Besitzes, so daß also mancher Glasschrank Tabaksdosen, Fächer, Holzschnitte, Porzellan u. s. w. durcheinander enthielt. Ebenso waren die verschiedenen Nationen häufig mit einander ver-

*) Erst im letzten Augenblicke publicirte man einen Theil desselben, für die Gegenstände aus harten Stoffen (Bronze, anderen Metallen, Email, im Ganzen 1059 Nummern).

mischt, z. B. China mit Japan. Aber trotz alledem war das Museum, welches auf diese Weise zusammengekommen war, eines der merkwürdigsten, die es jemals gegeben hat, und die Veranstaltung desselben macht den Unternehmern, von denen hier in erster Linie die HH. Darcel und Jacquemart genannt sein mögen, die größte Ehre.

Unter dem ästhetischen und, wenn ich so sagen darf, pädagogischen Gesichtspunkte betrachtet, ist die Sammlung in drei Gruppen einzutheilen. Die erste Gruppe umfaßt diejenigen Gegenstände, welche sich weder mit unserer Aesthetik noch mit unseren Bedürfnissen in Einklang bringen lassen. Dazu hat China das Meiste beigesteuert. Hier haben wir es mit einerseits so barocken und andererseits so naturalistischen Formen zu thun, daß unsere Logik und unser Geschmack dadurch in gleichem Maße beleidigt werden. Ich nenne beispielsweise: Tiger, Menschen u. dgl. in émail cloisonné, Ofenschirme mit Landschaften aus demselben Material, welche durch die Metallränder des Emails die Umrisse der Bäume und durch die farbigen Emailflächen selbst die mannigfachen Farbennüancen des Pflanzenwuchses nachzuahmen suchen; ferner Katzen von Weidenholz, Vögel und Elephanten aus Porzellan, die als Vasen figuriren; ihre Füße dienen als Ständer oder gleichsam als Säulen, und das Ganze sieht aus, als wäre es auf Stöcke gestellt. Auch die Gegenstände größerer Gattung halten vor dem prüfenden Blick nur selten Stich. Die Theemaschinen sind von schwerfälliger und häßlicher Form. Ihr gewölbter Deckel wird von einen Knopf bekrönt, der den Eindruck vollends verdirbt. Ueberhaupt scheinen mir alle mit der Architektur zusammenhängenden Geräthe wenig gelungen und nicht eben beneidenswerth. Sie sind für Gebäude und Umgebungen berechnet, welche von den unsrigen total verschieden und — so weit man nach den Berichten und Zeichnungen der Reisenden urtheilen kann — von sehr geringem stylistischem Werthe sind. Die Gebäude der Chinesen sind nämlich entweder sehr gebrechlich und überladen mit allerhand Zierrath oder sehr massiv und ganz ohne Schmuck, wie z. B. die Befestigungsbauten, die große Mauer und dgl. Die Häuser bestehen aus Holz und Ziegeln, von sehr ephemerer Konstruktion, Gebäude in Stein bilden seltene Ausnahmen.*) „Die Elemente der chinesischen Baukunst", sagt Semper im „Stil" (I, 243), „sind nicht organisch, nicht einmal quasi chemisch verbunden, sondern mechanisch nebeneinander gestellt, durch keine das Ganze beherrschende Idee zusammengehalten, oder vielmehr die Idee, die das Ganze beherrscht, ist eben in der Trennung und selbständigen Thätigkeit dieser Elemente ausgesprochen."**) Die chinesischen Konsolen und Etageren sind das gerade Widerspiel der Gesetze der Statik und des Gleichgewichts. Diese Mäander, die mit ihrer unteren Kante in der Luft schweben, und mit dem Objekt, das sie schmücken sollen, nur auf einer Seite mittelst Leim oder Schrauben zusammenhängen, können von der europäischen Aesthetik, deren Kriterium die gesunde Vernunft und nicht eine entartete Phantasie ist, nur verdammt werden. Endlich zähle ich in diese Kategorie von absolut verwerflichen Gegenständen alle diejenigen, welche mit ihrem Zweck in schreiendem Widerspruche stehen, wie z. B. die Vasen, Theeservices u. s. w. aus lackirter Pappe. Ihre meistens aus Blumen bestehende Ornamentik ist allerdings ganz gefällig, wenn auch oft etwas süßlich, aber das Material macht den wirklichen Gebrauch zur Unmöglichkeit. In der Wahl von Vorbildern aus der orientalischen Ausstellung muß man also sehr strenge sein und unerbittlich alles ausschließen, was derartige Widersinnigkeiten darbietet. Sonst kommen wir durch unser Studium des Orients nur aus dem Regen in die Traufe.

Die zweite Kategorie umfaßt diejenigen Gegenstände, welche bei ihrer Originalität auch schön sind, und deren Nachahmung deshalb, wenigstens in gewissen Grenzen, wünschenswerth wäre. Sie sind meist japanesischen Ursprungs. Wir kommen gleich auf sie zu sprechen.

In die dritte Kategorie endlich gehören alle jene Wunderwerke der orientalischen Technik, welche schon seit langer Zeit bei uns eingebürgert sind: die persischen Waffen und Fayencen, die Webereien und Teppiche Indiens, die Niellen, Ebenholzschnitzereien u. s. w. Sie haben langsam Eingang

*) Vergl. Escaynac de Lauture, Mémoires sur la Chine. 1865.

**) Ebenso verhält es sich bei den Japanesen. „They have no architecture" sagt Alcock (II, 279). Die Ursachen dieser Erscheinung suchte man in den verschiedensten Umständen. Alcock erklärt sie durch die vulkanische Beschaffenheit des Bodens, welche keine festen Ansiedelungen zuläßt.

gefunden, werden aber auch nicht so leicht wieder verschwinden. Die Ausstellung enthielt das Schönste dieser Art. Wir beginnen die Betrachtung desselben mit den Bronzen.

Die Bronzen und überhaupt die Metallarbeiten des Orients verdienen die höchste Bewunderung. Die chinesischen und japanesischen Bronzevasen können an Reinheit der Zeichnung mit den antiken wetteifern, und sind gleich bewundernswerth in der Feinheit der Mischung und des Farbentons der Bronze. Wir fanden jedes Zeitalter und jede Form auf der Ausstellung vertreten. Einige Stücke reichen bis 15 oder gar 20 Jahrhunderte vor unsere Zeitrechnung zurück.

Namentlich die Bronzen aus Japan geben uns manches Räthsel auf.*) Man weiß nicht, wie man sich einerseits den ganz kindlichen Zustand des Hüttenwesens mit den stets wachsenden Anforderungen des Konsums, andererseits die Einfachheit der Methode der Verarbeitung mit den staunenswerthen Leistungen zusammenreimen soll. Alle Gewährsmänner stimmen darin überein, daß die Hüttenarbeit der Japanesen und Chinesen sich noch auf einer ganz elementaren Stufe befindet und keineswegs hinreichenden Ertrag abwirft. Ganz ebenso war es im 16. Jahrhunderte nach dem Zeugnisse des Tien-kong-kay-we und der japanesischen Encyklopädie (Journal asiatique, 2. série, tom. 16); und nicht anders war der Zustand in den frühsten Jahrhunderten, wie Siebold berichtet. Nichtsdestoweniger hegten die Japanesen bereits im 17. Jahrhunderte Besorgnisse wegen der allzustarken Ausbeutung ihrer Minen und ergriffen Maßregeln gegen die Ausfuhr ihrer Metalle. (In den Jahren 1611—47 und 1647—1706, also zusammen in weniger als einem Jahrhundert betrug die Menge des von Nangasaki exportirten Goldes 156,556,000 Franken, die des Silbers 473,025,000 Franken und die des Kupfers 1,545,745,000 Franken.**) Die häufige und mannigfaltige Verwendung des Kupfers bei den Japanesen ist ganz geeignet, ihre Besorgnisse zu steigern. Sie verarbeiten das Kupfer zu Vasen jeder Sorte, Götterbildern, Münzen; sie futtern damit ihre Thüren und Fensterläden, ihre feuersicheren Magazine; sie machen daraus Galerien, Balkons u. s. w. (Siebold, Nippon VI, 68). Es wäre also hohe Zeit, ihr Hüttenwesen zu regeln und der Vergeudung der Reichthümer, die doch einmal ein Ende nehmen können, ein Ziel zu setzen.

Der Gegensatz zwischen dem Zustande ihrer Bronzefabrikation und den erzielten Resultaten ist noch merkwürdiger. In diesem hoch civilisirten Lande sind alle technischen Verfahrungsweisen von der höchsten Einfachheit. Eigentlich ist das ja der Gipfel der Vollkommenheit! Die Papierfabrikation, die Bronzetechnik, die Lackarbeiten, das Porzellan: alles wird auf die naturgemäßeste Weise von der Welt und ohne jede komplicirte Vorkehrung betrieben und hergestellt. Die Mischung der Bronze ist bekanntlich fast bei jedem Stück eine andere, sie scheint völlig dem Zufall überlassen zu sein, die Verhältnisse verändern sich in wesentlichen Punkten. Und doch, welche Feinheit des Korns, welche Schönheit der Patina, welch tiefes Wissen und welche Vollkommenheit der Inkrustirung! Lauter staunenswerthe Eigenschaften, die wir nicht zu erklären, und noch viel weniger nachzuahmen vermögen. Sie zwingen uns zur Bewunderung, ohne unsere Neugier zu befriedigen.

Die Formen dieser Bronzen sind von unbeschreiblicher Schönheit und Mannigfaltigkeit. Mit den wohlabgewogenen Verhältnissen, mit den bald zierlichen, bald streng bemessenen Umrissen verbinden sich reizende Details, welche das Ganze beleben und die Gliederung noch kräftiger in die Augen springen machen: ein Drache als Henkel, eine um den Hals gewundene Schlange, eine Eidechse, welche an der glatten Oberfläche heraufklettert und zur Betonung der verschiedenen Verzierungen dient, welche gewöhnlich energisch vorladen, nur selten zurückspringen. Neben den aben-

*) Unsere Quellen über Japan sind noch immer nicht besonders zahlreich. Das beste Werk bleibt bis heute, trotz seines Alters, das von Kämpfer, in seinen verschiedenen Ausgaben und Uebersetzungen. Dann folgt das von Siebold, Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan. 20 Lieferungen. Leiden 1834—51, mit schönen lithographischen Tafeln, welche Abbildungen von Trachten, Möbeln, Vasen, Geräthschaften, Scenen aus dem Leben u. dgl. enthalten. Auch „The Capital of the Taicoon" von Rutherford Alcock, London, 1863, 2 Bde 8°, wird man mit Nutzen zur Hand nehmen; nur die Abbildungen dieses Buchs sind nicht gut, sie entstellen durchaus den Charakter der Gegenstände. Endlich nenne ich noch das neue Buch von Humbert, „Le Japon illustré" Paris 1869, 2 Bde. 4° mit Abbildungen, sowie die Publikationen von Heine, Pfizmaier und Werner.

**) Klaproth, Traité sur l'origine des richesses du Japon (geschrieben 1708), Paris 1828. 8°.

teuerlichsten Formen, welche die orientalische Phantasie ersinnen kann, stehen Urnen, Lampen u. dgl. von rein geometrischer Konfiguration, als Oktaeder u. s. w. gestaltet, bisweilen in der Komposition recht barock, aber sehr elegant ausgeführt, wie z. B. das prachtvolle Kästchen aus vergoldeter Bronze mit Emailverzierungen, umgeben von einer durchbrochen gearbeiteten Galerie und oben verziert mit einem schön stylisirten Löwen, im Besitze des Hrn. Bellenot. Alle diese reizenden Motive fügen sich wie von selbst den Gesetzen des Materials und verändern in leichter, spielender Weise ihr Aussehen, je nachdem sie in Porzellan, in Bronze oder in Papiermaché ausgeführt werden. Nur ein Europäer bringt es fertig, eine japanesische Bronzeflasche, um deren Leib ein Drache sich windet, in denselben Verhältnissen so zu sagen wörtlich in blaues Pozellan zu übersetzen; auf diese Weise wird auch das Mustergiltigste ruinirt, indem man sich den Anschein giebt, es Wunder wie hoch zu schätzen und deßhalb sklavisch nachzuahmen.

Das Register unsrer Lobeserhebungen ist noch nicht erschöpft. Die Schönheit der Umrisse und der Farbengebung, das Verständniß des Materials und der Reiz der Dekorationsmotive sind noch nicht alles. Dazu kommen die prachtvollen Inkrustationen in Gold oder Silber, welche die Oberfläche der Bronze durchziehen wie die Adern den Achat oder Marmor, und der ernsten, stolzen Bronzefarbe einen milden Glanz verleihen. Wie hoch überragen doch diese freien, verständig und mühsam ausgeführten Ornamente die mechanischen Nachahmunngen, wie sie z. B. die HH. Falize, Christoffle u. Co. seit der Ausstellung von 1867 in Handel gebracht haben, um wie viel künstlerischer muthen uns die Arbeiten der langsam und unregelmäßig schaffenden Menschenhand an, verglichen mit der Korrektheit und Regelmäßigkeit der auf galvanischem Wege erzeugten Goldfäden! Das ist wenigstens meine Meinung, freilich nicht die unserer Herren Fabrikanten, nach den hohen Preisen zu urtheilen, welche sie sich für ihre Nachahmungen zahlen lassen, die als solche ja auch recht verdienstlich sind.

Uebrigens ist nicht alles gleich gut, was die chinesische und japanesische Bronzefabrikation zu Tage fördert. In verschiedenen deutschen Sammlungen, z. B. im Stuttgarter „Musterlager", habe ich von dort stammende Bronzen gesehen, welche in der Zeichnung und in der Technik vieles zu wünschen übrig ließen. Auch auf der orientalischen Ausstellung figurirten einige ganz abscheuliche Dinge dieser Art; ich nenne nur die zahlreichen Vasen auf Piedestalen in Form von Windungen, welche Meereswellen vorstellen sollen u. dgl.

In den übrigen Metallen war auch einzelnes sehr Bemerkenswerthe da: Filigranarbeiten, Moscheen-Lampen in Messing von schöner Zeichnung aber mangelhafter Ausführung,*) der prachtvolle Haken eines Elephantenführers in ciselirtem Eisen aus Hrn. von Rothschild's Besitz, persische Gefäße in Kupfer mit Rosetten, Figuren, Inschriften von mehr oder minder feiner Ciselirung, auch getriebene und damascirte Arbeiten von größtem Reichthum u. s. w. u. s. w. Besonders wurde der Blick angezogen durch die indischen und persischen Inkrustationsarbeiten, ähnlich unseren Niellen. Das Blattwerk in feinem Silberblech, aus welchem das Muster besteht, ist mit dem Hammer auf der Oberfläche des Metalls (Eisen, Kupfer u. a.) befestigt und hebt sich kräftig glänzend ab von dem matt schwarzen Grunde. Der Styl dieser Vasen hat etwas Männliches und Elegantes, die maaßvollen und doch reichen Verzierungen ähneln denen der umstehend abgebildeten persischen Surahé (Flasche) aus Fayence. Ein Beispiel in Eisen mit aufgeschlagenen Silberornamenten aus dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie bietet die treffliche Stuttgarter „Gewerbehalle" (1869, S. 51). Es wäre sehr zu wünschen, daß die europäische Kunstindustrie sich dieser reizvollen Technik bemächtigte.

Von den Erzeugnissen aus Siam erwähnen wir nur einige Werke in getriebenem oder ciselirtem Gold und Silber, namentlich eine prachtvolle Theekanne, und die wegen ihrer Bizarrerie merkwürdigen Teppiche. Letztere sind aus kleinen viereckigen Tuchflecken in den schreiendsten Farben zusammengesetzt, und in die Mitte derselben sind Glasstücke oder Stücke von Spiegeln eingelassen, die einen seltsamen Effekt und den Gebrauch der Teppiche etwas problematisch machen.

*) Ein Beispiel in der „Gazette des Beaux-Arts" 1869, Oktob., S. 441. Wir verdanken dem Herausgeber der genannten Zeitschrift einige vortreffliche Holzschnitte zu vorliegendem Bericht.

Daß die Emails mit die glänzendste Seite der Ausstellung bilden würden, stand zu erwarten. Alle Gattungen waren vertreten, von den kleinen Theetassen bis zu den Hauspagoden, von den Emails mit ganz feinen, delikat gearbeiteten Zellen, nach byzantinischer Art, bis zu der Gattung mit breiten, massiven Scheidewänden, ähnlich dem émail champlevé, vom Alterthum bis auf unsere Tage. Der Reichthum und die Eleganz dieser Technik traten uns hier in ihrer vollen Bedeutung vor die Augen, und man lernte bei dieser Uebersicht eine Menge von neuen Verbindungsweisen und bisher unbekannten Stylschattirungen, zum Theil der allerköstlichsten Art, kennen. Deutlich sahen wir, wie sehr der eingelassene Metallfaden des Zellenemails dem bloß aufgemalten Goldornamente überlegen ist, wie es auf zahlreichen chinesischen Porcellangeräthen vorkommt. Dies beweist also, daß der Styl eines kunstgewerblichen Gegenstandes mit der Solidität seiner Technik steigt. Die Schwierigkeiten der Emailarbeit rufen uns die Hindernisse in's Gedächtniß, welche Reim und Versmaß dem Dichter darbieten. In der Ueberwindung dieser Schwierigkeiten zeigt sich der Meister.



Persische Surahé in Fayence (Sammlung Schefer). Aus der „Gazette des Beaux-Arts."

Wir geben einige der schönsten Beispiele an. Zwei große Vasen im Besitze des Hrn. André zeichnen sich durch die blühende Farbe ihres Emails aus. Eine Urne im Besitze des Hrn. Galichon, abgebildet in Burty's „Chefs d'oeuvre des arts industriels" zeigt dagegen matte und herbe Farbentöne (blau, grün, roth), verbunden mit einer wahrhaft klassischen Form. Die Emails des Malers Brion sind, bei geringer Schönheit und jüngerem Alter, besonders interessant wegen ihrer genauen Datirung. Eine Flasche mit schwarzem Grund aus der Periode King-Tai (1450—1466), eine andere, sehr ähnlich der ersteren, aus der Periode Kia Toing (1522—1566).

Auch der orientalischen Emails hat sich die moderne Nachahmung bereits bemächtigt. Hr. Reiber gab auf der Ausstellung von 1867 bei uns das Signal, die HH. Martz, Christoffle u. A. folgten, bisher jedoch mit Beschränkung auf mehr sklavische Imitation und auf kleine Verhältnisse. Es wird noch einige Zeit brauchen, um den Styl bei uns einzubürgern und den Sitten und Anforderungen unseres Lebens anzupassen. —

Die orientalische Keramik ist so bekannt,*) daß ich über sie nicht ausführlich zu sein brauche, obwohl sie durch glänzende Leistungen vertreten war. Wir eilen daher vorbei an den zahlreichen chinesischen Vasen, Lampen, Tassen u. s. w., dem Ergötzen der Liebhaber, an den Kandelabern mit grellrothem Knauf, aus welchem eine blaue Flamme herausschlägt, an dem japanesischen Porzellan, welches im Ganzen einen künstlerischen Charakter hat und von welchem die Ausstellung eine in ihrer Art ganz einzige Sammlung darbot. Wir wollen nur kurz auf die ungemeine Wichtigkeit dieser Abtheilung für das Studium der Landessitten und der künstlerischen Anschauungen jener Völker hinweisen. Zwei ästhetische Grundsätze sind es namentlich, welche uns hier aus hundertfachen Beispielen in die Augen springen: das Streben nach Wahrscheinlichkeit und die Dyssymmetrie. Es ist genugsam bekannt, daß die seltsame chinesische Perspektive, mit übereinander statt nebeneinander ge-

*) Die neueste Leistung auf dem Gebiete der zahlreichen einschlägigen Literatur, Alb. Jacquemart's „Merveilles de la céramique" (3 vols, Paris, Hachette) wurde kürzlich in der Kunst-Chronik (Nr. 7) besprochen. Wir sind durch die Gefälligkeit des Herrn Hachette in den Stand gesetzt, unseren Lesern einige der schönen Illustrationen dieses Werkes hier vorzuführen.

stellten Figuren, welche uns auf den Vasen, Lampenschirmen u. s. w. begegnet, nicht aus Ungeschicklichkeit entspringt, sondern nur aus dem Streben nach Wahrscheinlichkeit. Man scheut davor zurück, in eine harte zusammenhängende Oberfläche gleichsam Löcher zu machen, indem man die Hintergründe mit ihrer perspektivischen Vertiefung und dem plastischen Hervortreten der Figuren darauf zur Erscheinung bringt; man meint, die plastisch gemalten Figuren müßten auf den Beschauer den Eindruck machen, als hätten sie die Oberfläche des Gefäßes durchbrochen und seien darüber hinausgeschritten. Man will selbst in den gemalten Darstellungen lebender Wesen das Princip der Flächenornamentation nicht aufgeben, welches das herrschende, wenn auch nicht das alleinherrschende, in der orientalischen Kunst ist. Daneben steht der Grundsatz der Dyssymmetrie. Alle Arten von Webereien, Lackarbeiten, Malereien und namentlich keramischen Erzeugnissen der Chinesen und Japanesen geben Belege dafür. Gleichgewicht der Massen, Parallelismus der Glieder und Ornamente, kurz die Grundlagen unserer Kunst, die freilich oft zur Monotonie führen, kennen sie nicht. Sie setzen das Ungleiche einander gegenüber oder begnügen sich, den Gedanken nur ein Mal auszusprechen. Wenn sie einmal symmetrisch komponiren, geschieht es nur scheinbar und nie mit geometrischer Genauigkeit. Die Muster der schönsten indischen Shawls sind selten symmetrisch komponirt und wiederholen sich fast nie. Oft glaubt man das gleiche Motiv wiederkehren zu sehen. Aber bei genauerer Betrachtung stellt es sich als ein durchaus verschiedenes heraus. So sind diese Werke für uns eine Quelle steter Ueberraschung und Anregung. Wir hegen die Ueberzeugung, daß man in den industriellen Kreisen Frankreichs eines schönen Tages auch den Reiz dieses ästhetischen Principes erkennen und in gleicher Weise komponiren wird.



Chinesische Porzellanschale zum Opfergebrauch.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique."

(Schluß folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

IV.

Plastik.

Die Renaissance hat die drei im Raum darstellenden Künste einigermaßen aus ihren Bahnen gerüttelt. Wie die Architektur in ihrer äußeren Erscheinung mehr das dekorative Element vorkehrt und vorzugsweise auf malerische Wirkung der Massen hinarbeitet, so haben auch Plastik und Malerei ihre architektonische Stelle verlassen, um selbständig, aber auch oft ziel- und heimatlos dahinzutreiben. Sie haben dabei ihre Rollen in der Art gewechselt, daß fortan die Malerei die tonangebende Kunst ward, deren Gesetzen sich die Plastik unterzuordnen hatte. Damit jedoch, daß dies als Thatsache hingestellt wird, soll es keineswegs als das Richtige unsere Huldigung empfangen. Wir müssen zwar, wie mit unserer Zeit leben, so mit ihren Anschauungen rechnen, allein die ewigen Grundgesetze jeder Kunst sind nicht wie die bürgerlichen, die stets nur das relativ und momentan Beste sein sollen und können und, je nach Verhältnissen wechselnd, nur fertig werden, um Neuem Platz zu machen.

Am meisten unter den Künsten hat unter dem Verkennen ihres Wesens die Plastik gelitten. Ihr fehlt im Großen und Ganzen nicht mehr und nicht weniger als der Styl überhaupt. Sie bedient sich zumeist weder ihrer eigensten Mittel, um die jeweilige Idee zum Ausdruck zu bringen und ihr die plastisch entsprechendste Erscheinungsform zu geben, sondern schielt nach der Schwesterkunst, der Malerei hinüber, um dieser den Effekt, den Schein abzulauschen und abzuborgen, noch berücksichtigt sie in ausreichender Weise den Stoff, in dem sie darstellt, indem sie das Modell mit wenig Rücksicht darauf bildet, ob es für Marmorausführung, Bronzeguß u. s. w. bestimmt ist, noch endlich unterscheidet sie schon im ersten Kompositionskeime klar genug, ob es sich um ein Werk im Runden oder im Relief handle, wodurch namentlich das letztere den größten Mißgriffen anheimfällt.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus die drei Hauptgruppen der Plastik auf der Münchener Ausstellung, die italienischen, die französischen und die deutschen Arbeiten zunächst im Allgemeinen betrachten, so vertheilen sich die Stylgebrechen ungefähr in folgender Weise: der Italiener besitzt am wenigsten idealen und am meisten formellen Styl. Bei ihm ist gar keine Rede davon, die seinem Werke zu Grunde liegende Idee zum Ausdruck zu bringen; er hält es nicht für nöthig, sein Sujet anders denn als Folie für eine liebevolle Entwicklung formaler Schönheit zu behandeln, und bietet so ohne alle Innerlichkeit und Wahrheit lediglich Paradeschaustellungen seiner Tüchtigkeit in Wiedergabe rein äußerlichen Formenreizes. Dagegen gibt er sie mit vollem Verständniß seiner plastischen Aufgabe als Künstler mit dem Meißel, schafft Marmorarbeiten, die als solche vollkommen korrekt und vollendet sind; ihm ist der Marmorstyl in Fleisch und Blut übergangen, sein Modell ist für die Marmorausführung im Ganzen erfunden, wie im Einzelnen durchgebildet. Bei dem Franzosen ist umgekehrt anzuerkennen, daß er mit Erfolg darnach strebt, seiner plastischen Erscheinungsform einen innerlichen Ausdruck und möglichste Wahrheit zu geben, also das Wesen seines Gegenstandes voll auszusprechen, eine Harmonie, in welcher er wenigstens nahe an Styl streift. Freilich geht er dabei zu weit und liebt es einerseits zu outriren, andrerseits aber ein gewisses krankhaftes Ideal zu repräsentiren, seine Heroine ist nämlich nur zu oft die leidenschaftliche Grisette, wie sie auch das französische Theater mit ihrer pseudoheldenhaften Größe beherrscht. In einer den deutschen Beschauer erschreckenden Wahrheit prägt er das volle Wollen und Empfinden dieses seines Ideales aus, im schroffen Gegensatze zu den

kalten Schemen, welche als Dutzendmodelle die italienischen Arbeiten entwerthen. Dagegen weiß er nur in Bronzeformat zu stylisiren und seine Schwäche namentlich im Reliefstyl ist unglaublich. Für ihn giebt es auch keinen Styl der Zeit nach, seine Werke tragen nicht das besondere Gepräge unseres Jahrhunderts, sondern je nach Zweckdienlichkeit, Moderichtung, Liebhaberei und Laune greift er hier in's Cinquecento, dort in die Zeit Louis XIV. oder in den Styl der römischen Kaiserzeit, noch lieber melirend, variirend und in allen Farben schillernd, wie im wechselsüchtigen Leben, so auch in der Kunst. Der Deutsche endlich stellt sich zwischen die beiden Nationen in die Mitte. Einmal sich auf die typische Darstellungsweise und Formvollendung der Italiener werfend, namentlich wenn er seine Ausbildung in Italien geholt und dort längere Zeit thätig war, ein andermal in seiner kosmopolitischen Receptionsfähigkeit auch die technischen Geschicklichkeiten und Reizmittel der Franzosen nicht verschmähend, geht er in der Regel seinen akademischen Gang fort. Dafür bringt er Eines hinzu, was den Nachbarn fehlt: Gemüth. Für ihn ist die schale Maske der italienischen Darstellung so unmöglich wie die verbrannte Grisettenleidenschaft des französischen Ideals, keusche und naive Anmuth zeichnet seine Werke aus, und zwar um so auffälliger, je mehr sie technisch den Italienern und an Energie den Franzosen nachstehen.

Abgesehen von den genannten Stylschwächen der modernen Plastik kommt aber auch in dieser Kunst der bedenkliche Einfluß ihres Marktes noch viel mehr in Betracht, als in der Malerei. Da sich selten ein Künstler entschließt, eine größere Arbeit in Marmor auszuführen, die nicht bestellt wäre, und da auch die unbestellten Modelle zumeist weniger aus unbeeinflußtem Schaffensdrang als mit Rücksicht auf die herrschenden Liebhabereien ausgeführt zu werden pflegen, so ist, wie dies auch die Ausstellung unverkennbar zeigte, die Einwirkung des kaufenden Publikums ungemein groß. Die Hälfte von allem verräth seine Berechnung auf fürstliche Salons, in welchen Damen die süße Herrschaft führen, und daß die letzteren reizende, naive Darstellungen vorzugsweise aus dem Kinderkreise lieben, wird ihnen nicht zum Vorwurfe gereichen. So aber kommt es, daß abgesehen von dem mythologischen und allegorischen Gebiete blos aus der Gattung des Genre nicht weniger als 45 Kinderdarstellungen sich vorfanden.

Dieß führt uns überhaupt auf die Statistik der Ausstellung nach Gegenständen. Von den 395 Nummern der Abtheilung gehörten 49 in die Rubrik der religiösen Darstellungen; darunter fällt eine Zusammenstellung von 12 Apostelstatuen und von 6 Bennoreliefs sehr in's Gewicht; nach deren Abzug bleiben 31 Nummern. Unter diesen fanden sich nur drei Meister von hervorragender Bedeutung; die Mehrzahl der Madonnen und Heiligenstatuen waren manierirte und kalte Kunstindustrieprodukte ohne neuen Gedanken und wahrhaft künstlerische Selbständigkeit. Glücklicher und mit mehr Liebe waren die alttestamentlichen und nicht für den Kult bestimmten (meist legendarischen) christlichen Gegenstände behandelt, zu welcher Gruppe jedoch nur 9, darunter 4 alttestamentliche gehörten. Man muß daraus wie auch aus andern Erfahrungen schließen, daß die höhere Kunst sich mehr und mehr aus dem Dienste der Religion zurückzieht und den Platz rascherer und billiger Dutzendfabrikation räumt, was wieder seinen Grund sowohl im mangelnden Kunstgefühl und Verständniß einer großen Zahl derjenigen zu haben scheint, welche Aufträge in dieser Richtung zu ertheilen haben, als auch in dem beschränkten Standpunkte derselben, indem sie ihren Auftrag nicht blos hinsichlich der Auffassung, sondern auch namentlich in Bezug auf den Zeitstyl, gegenwärtig mit Bevorzugung der Gothik vorschreiben. Daß ein wahrer Künstler, wenn er nicht, was wohl selten der Fall, die vorgeschriebenen Ideale aus den Kathedralen des 13. und 14. Jahrhunderts als seine eigenen betrachtet, namentlich der letzteren Anforderung gegenüber nicht allzufügig sein kann, versteht sich von selbst, und so zieht er sich von der Arena der religiösen Bildnerei um so lieber zurück, als die Besteller gewöhnlich kein Kunstwerk, sondern nur plastische Ausfüllung wollen und zu bezahlen in der Lage sind. Die Zeit, in welcher es das höchste Streben des Kunstfreundes war, ein bedeutendes Werk in seine vaterstädtische Kirche zu stiften und der höchste Stolz des Künstlers, für sein Werk dort Raum zu erhalten, ist eben vorbei, und die Künstler arbeiten vielmehr für Salons oder Museen, welche letzteren namentlich in dieser Beziehung an die Stelle reicherer Kirchen getreten sind, aber schon des Gegensatzes wegen, wie nach dem Vorbilde der Antikensammlungen, auf andere als religiöse Sujets hinlenkten. — Museen also verlangten vorzugsweise mythologische Darstellungen, welche

auch durch den Umstand näher gelegt waren, daß der junge Künstler seit einigen Jahrhunderten (um nicht zu sagen, seit Nicolo Pisano, so doch wenigstens seit der Gründung der Paduaner Malerschule) seine Ausbildung aus der Antike bezog und bezieht. Daß unter den 59 Nummern mythologischer Darstellungen Amoren und jugendliche Satyrn, von ersteren allein 18, von letzteren 14 Stück, somit mehr als die Hälfte der ganzen Gruppe, das Uebergewicht hatten, erklärt sich aus dem Obengesagten, wie aus der vorwiegenden Tendenz zum Genrehaften, welchem auch der größere Theil des Restes dieser Gruppe angehörte. Es scheint fast, als ob nur noch der kaum der Akademie entwachsene Künstler sich an ein größeres mythologisches Sujet macht; erfahrene Männer, welche Markt und Nachfrage kennen, gehen nicht leicht über den erotisch-bakchischen Kreis hinaus. Dem der Mythologie theilweise verwandten Gebiete der Allegorie gehörten 39 Werke an, unverhältnißmäßig viele im Vergleich mit den religiösen und mythologischen, deren weit größere Berechtigung wenigstens die fünffache Produktion voraussetzen lassen sollte. Allein gerade die innere Leerheit solcher Gegenstände ist besonders den Italienern erwünschte Folie zu ihren technisch- und formalschönen Bravourstücken, und nur so wird z. B. das dreimalige Auftreten des Frühlings neben zweimaligem der Flora (der anderen Jahreszeiten nicht zu gedenken), nur so die Bezeichnung: Bescheidenheit, Unschuld, Traum der Unschuld u. s. w. erklärlich. Am besten sind diese Dinge immer wieder, wo sie genreartige Auffassung zuließen. — Wachsende Bedeutung scheint allmählig das Feld der Poesie und namentlich der germanischen zu gewinnen, wie 20 Darstellungen aus diesem Gebiete bezeugen, so aus dem deutschen Vorrath Loreley (zweimal), Hagen, Brunhilde, Tannhäuser, Lohengrin und Elsa, Aschenbrödel, Faust und Gretchen (zweimal), aus Dante Beatrice, aus Shakespeare Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Hamlet, Ophelia, Lady Macbeth, aus Calderon das Leben ein Traum, aus Lafontaine die Grille, aus Göthe Lotte. Wie viel Unerfreuliches darunter ist, und wie formal und äußerlich namentlich die Italiener derlei Stoffe behandeln und zwar hier in der auffälligsten Weise, weil jeder Beschauer die innere Bedeutsamkeit solcher Gestalten sucht, werden wir noch im Einzelnen sehen. — Geschichte ferner verträgt sich nur dann mit der Plastik, wenn ihr die Sage verklärend, gleichsam künstlerisch vorbildend, zur Seite steht, und ihr entweder ein allegorisches oder ein genrehaftes Element abgewonnen werden kann, um das Verständniß zu erleichtern. Wie wirksam dann historische Sujets werden können, zeigt Hannibal mit dem Adler, Giotto und selbst der sonst weniger gelungene jugendliche Michel Angelo; wie selten aber die nöthigen Bedingungen zusammentreffen, die geringe Zahl (ein halbes Dutzend) der hieher gehörigen Werke. Daß das Statuarische im engeren Sinn in so geringer Zahl (19 Nummern) zugegen war, liegt in der Natur der Sache. Wie Kolossalstatuen — und unsere forense Plastik muß der in die Höhe strebenden Architektur wegen kolossal sein — als ein greller Mißton in dem sanften Akkord von Salon- und Museumsstücken erscheinen und so den Nachtheil des Disharmonischen sich selbst zuziehen, so wirken sie auch verkleinernd auf die Umgebung und drücken die Wirkung der anderen Werke herab, ohne dadurch selbst zu gewinnen. Wenn daher nur eine Kolossalstatue in der Ausstellung war (und auch diese wäre, so vortrefflich sie an sich ist, aus den angegebenen Gründen besser weggeblieben), so ist der Grund davon keineswegs in dem in dieser Richtung herrschenden Mangel, über den wir uns wenigstens in München keineswegs zu beklagen haben, sondern außer den anderen angegebenen Verhältnissen hier eher im Gegentheil zu suchen. Wir aber sind an das Kolossale bei Ehrenstandbildern so gewöhnt, daß wir lebensgroße selbst unter den günstigsten Bedingungen, wie in der Ausstellung mitten unter theilweise unterlebensgroßen Werken, nicht mehr vertragen, wie denn selbst das treffliche Rauchstandbild von Drake winzig erschien. Unter Lebensgröße aber verschrumpfen Standbilder leicht zur Ofendekoration und sinken selbst zum Nippesartigen herab. In solchen Fällen ist immer die Büste mehr am Platz, die auch außerordentlich zahlreich vertreten war. Unter den 86 Büsten befanden sich 33 Portraits nach dem Leben, woran sich 15 mehr oder weniger ideale Porträts berühmter Personen der Vergangenheit anreihten. Nur wenige Büsten waren rein idealer Natur, und dann meist Allegorien, wie Venetia, oder Poesie, zahlreicher dagegen (12 Nummern) waren ideal gehaltene Studienköpfe, meist von Italienerinnen, eine erfreuliche und die Gewähr dafür gebende Erscheinung, daß jene Leerheit und lediglich äußerliche Formenschönheit, welche als ein so großer Mangel der italienischen Plastik beklagt worden ist, nicht zur allgemeinen Schablone werde. — Nach dem Gesagten selbstverständlich ist endlich, daß unter allen

Kategorien die des Genre neben den Büsten am stärksten vertreten war. Es sind nämlich nicht bloß 84 Stück von dem ganzen Vorrath dem reinen Genre angehörig, sondern es verdoppelt sich diese Zahl nahezu, wenn man das Genreartige der anderen Gruppen dazurechnet, so daß es diese Gattung allein nahezu zur Majorität in der ganzen Versammlung brachte. Es ist schon berührt und erklärt worden, daß unter der großen Auswahl das Kindergenre so stark überwiegt; es braucht daher nur hinzugefügt zu werden, daß hinsichtlich der formalen Vollendung diesem Gebiete der Preis gebührt. Auch das Thiergenre war in 56 Stücken, worunter freilich mehr als die Hälfte in Nippesgröße, trefflich vertreten, doch gerade in den bedeutendsten Stücken in der Form von technischen Bravourleistungen in Marmor, welche den naturgemäßen Aufgaben des Meißels geradezu Hohn sprechen.

Indeß es ist Zeit, uns zum Einzelnen zu wenden. Wenn wir dabei wieder zu der Gliederung des Stoffes nach den drei Hauptnationen zurückgreifen, so gebührt Italien der Vortritt. Wir finden hier zwei Schulen, die römische, durch 25 Meister vertreten, und die mailändische mit 19 Vertretern, neben welchen drei Florentiner, zwei Bildhauer von Como und einer von Turin mehr vereinzelt stehen. Die Römer behaupten noch immer den Vorzug größerer Klassicität, und stellen sich schon dadurch an die Spitze. Diese Klassicität ist freilich zumeist die Canova'sche und um vieles weichlicher, glatter, sinnlicher und doch äußerlicher als die antiken Vorbilder selbst. Erstaunlich zart, süßlich sentimental, und nicht blos im Gewand, sondern in der ganzen Gestalt weich fließend oder vielmehr schmelzend erscheinen die Flora von Amadori, die Nacht von Ansiglioni, deren Grazie des Hinschwebens über die Erdhemisphäre, verbunden mit dem feinen Fluß des köstlich drapirten Gewandes wahrhaft entzückend ist, wie nicht minder die Beatrice von Fabj-Altini. Von ähnlicher Zartförmigkeit ist Baratta's Mädchen mit dem Lamm (oder S. Agnes?) mit klassischem Gepräge durch den allgültigen Musenkopf, wie ich ihn seines indifferenten Ausdrucks wegen nennen möchte, und dem vielfältlichen oder vielmehr knitterigen Gewande, dessen parallele Faltenlage ihr Vorbild in der italienischen Wäsche des Alterthums wie der Gegenwart hat, die ohne Anwendung des Plätteisens das feine Gefältel vom Auswinden beibehält; der schönen Gestalt scheint leider ein Zuckerbäcker ein Osterlamm in den Arm gegeben zu haben. Hierher gehört auch die Venus von Luccardi, eine sehr feine Arbeit mit rosenbekränztem Backfischköpfchen, der Frühling von Lombardi, die siegende Schönheit von Majoli, die Nächstenliebe (ohne Schrift ebenso für Clio zu halten) von Galletti, an welchen Werken insgesammt Canova'sche Arrangements, Formen und Meißel- beziehungsweise Raspelführung erkennbar sind. Nicht weniger in ihrer Art befriedigen drei Werke biblischen Inhalts, nämlich Ruth und Naemi von Gughelmi, in vieler Beziehung ein Gegenstück zur Merope- und Aepytosgruppe von Menelaos in der Villa Ludovisi, die Rathbedürftigkeit der Jugend und das ruhige Denken des Alters, oder überhaupt mehr, weil die Darstellung doch noch zu äußerlich ist, Jugend und Alter charakterisirend, ferner die Susanna von Lombardi, deren klassisch-orientalischer Kopf mit Kopfputz, wie das der Situation entsprechende Kauern des üppigen Körpers auf einem ägyptischen Kapitäl einen bedeutenden Eindruck macht, wozu noch die nicht zu düftelige Arbeit wie die natürliche und doch ideale Schönheit wesentlich beiträgt. Die Ruth von Bompiani legt ihre schöne Hand wohl zu kokett an das Kinn, ist jedoch sonst nicht minder trefflich. Viel unbedeutender sind die Darstellungen aus dem Gebiete der Poesie: Amadori's Romeo und Julia, von welchen der Erstere als gewöhnlicher Turnierheld kein Eingehen auf die dem Dichter vorschwebende Gestalt zeigt, so wenig wie Biggi's Lady Macbeth, deren Händeverdrehen noch nicht halbwegs die berühmte Scene wiedergibt, welche eine viel bedeutendere Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle erforderte. Ein nicht minder als Romeo und Julia langweiliges Gewandwerk ist die Pia de Toloma von Bianchi. Wenn aber äußere Formenschönheit und Beiwerk das Hauptstreben der Italiener und Individualisiren und Charakterisiren ihre schwächste Seite ausmachen, so sind selbstverständlich die Büsten in der unvortheilhaftesten Lage. Die Desdemona von Bianchi und die Kleopatra von Ciniselli könnten ebenso gut auch alles andere sein, wie das Genannte. Auch die junge Bacchantin von Bottinelli, Frühling, Sommer, Herbst und Winter von Luccardi treten uns als inhaltlose und langweilige Schönheitsparaden entgegen. Vortheilhafter erscheinen die beiden Charakter- und Kostümbüsten von Garofali, die Römerin und Sarazinesserin, deren nationale Typen, verbunden mit dem landesüblichen Ausputz,

neben der Bewunderung der eigenthümlichen Schönheit und vollendeten Arbeit auch einiges Interesse erregen.

Mehr Selbständigkeit und naive Anmuth als diese rein idealen Werke entwickeln die Genredarstellungen der römischen Künstler, und zwar desto mehr, je weiter sich der Gegenstand von idealer Auffassung entfernt. Die pompeianische Toilette von Bottinelli hat noch zu wenig Genrefrische und arbeitet zu sehr auf Canova'sche Extremitäten, d. h. übernatürlich zarte Bildung von Händen und Füßen mit venusartiger Fingerstellung hinaus, als daß unmittelbare Wahrheit die Empfindung beleben könnte. Ebenso verhält es sich mit Lombardi's Unschuld, bei welcher es dem Künstler überdieß zu sehr darum zu thun war, mit dem theils herabgefallenen, theils aufgehobenen Hemdchen sinnlich zu wirken, so daß wir trotz dem Spiele mit zwei Tauben nicht zu einem „unschuldigen" Eindrucke kommen können. Dasselbe Manöver mit dem mühsam naturalisirten Hemd, dessen Nähte, Plättfalten, Häkelspitzengarnituren u. s. w. die Bewunderung aller Hausfrauen erregten, findet sich öfter angewandt. Sehr pikant unter den Mädchen im Hemd ist die italienische Braut von Spertini, die schreibend an einem eleganten einfüßigen Tischchen (einem technischen Kunststückchen) sitzt und ihren Geliebten ermahnt, daß er ihres gemeinsamen Eides, sich nicht eher zu verbinden, als bis das ganze Vaterland befreit sei, eingedenk, in den Kampf gehen solle, um nach siegreicher Rückkehr ihre Hand zu empfangen. Der Brief der hübschen Kalligraphin liegt fertig bis auf die Unterschrift auf dem Tische, allein in dem zarten sanften und nichts weniger als erregten Gesichtchen, das den Geliebten lieber in der Loge sehen als zum Kampfplatz kommandiren würde, liegt kein Funke einer Heroine. Nicht minder anziehend ist Rossetti's lesendes Mädchen, dessen nackter Rumpf allerdings zu wenig modellirt, das aber sonst höchst anmuthig komponirt ist. Das schöne Backfischchen flicht mechanisch einen Zopf, ihr zartes Gesicht aber ist aufmerksam dem auf dem Knie ihres übergeschlagenen Beines liegenden Buche zugewandt, in das man sich allerdings gern mehr Poesie hineindenken möchte, wenn dieß nicht die deutlich lesbaren Worte: Self-Culture-Facilities and Difficulties (wohl ein Köder für einen britischen Käufer) unmöglich machten. Hände und Füßchen sind wieder von jener bewundernswerthen Arbeit, wie sie unsere deutsche Kunst kaum je erreichen wird. — Das Kindergenre ist von den römischen Künstlern besonders reichlich bedacht. Kind mit Hund wiederholt sich viermal, reizend von Baratta, ein Hund einem knieenden Mädchen die Wange leckend, gut von Bizarri, ein Knabe in gleicher Behandlung, auch merkwürdig als Bronzeguß unter der sonst exclusiven Marmorgesellschaft Italiens, wie auch von Cantalamessa und besonders von Ansiglioni, der einen Knaben (Amor) einen wüthend vordrängenden Hund von außergewöhnlicher Naturwahrheit mit beiden Armen zurückhalten läßt. Daran reiht sich der reizende Knabe von Andrei, der, sein Hemdchen über dem Arm haltend, mit Vögeln in einem Neste spielt, das er in seiner Linken hält. Die Perle unter diesen Kinderspielen mit Thieren ist jedoch die meisterhafte Gruppe von Monteverde, Kinder mit einer Katze spielend, dem Vernehmen nach jetzt im Besitze des Königs von Würtemberg. Ein größeres Mädchen im Hemd will dem kleineren, auf einem Stuhle sitzenden Brüderchen eben einen Schuh anziehen. Dieses aber kümmert sich wenig um die Beschleunigung seiner Toilette, sondern wendet die ganze Aufmerksamkeit einem Kätzchen zu, das auf dem Rücken liegend ein über dem Stuhl hängendes Gewand herunterzerren will. Die schalkhafte Freude des Kindes, die sich in jeder Bewegung, vom weitgeöffneten Munde bis zu den gespreizten Zehen, in welchen eine Art von Vorempfindung der Katzenpfote liegt, äußert, ist hinreißend, wie der Reichthum und die technische Vollendung der Gruppe bis zum Beiwerk, dem Stuhlbeschläge, dem Schuh und zerbrochenen Teller am Boden ungemein befriedigend. — Auch das Kinderpathos ist in drei römischen Werken mehr gelungen, als sonst das gereiftere Pathos, namentlich in dem Waisenkind von Taglioni, welches weinend ein Medaillon vor sich hält, während ein Hund sich theilnehmend an sie lehnt, wenn auch gerade hier die Hemdmanie der Italiener durch den raffinirten Naturalismus empfindlich stört, ferner in dem „ersten Schmerz" von Ciniselli, ein Mädchen darstellend, das einen todt in ihrem Schooße liegenden Vogel beweint, und endlich in anderer Art in der „Launenhaften" von Biella, einem faulen Kinde, welches, das zerknitterte Lernbuch in der Hand, den Kopf trotzig zwischen die Schultern steckt, wobei natürlich wieder das herabgesunkene Hemd seine besprochene, hier wieder passendere, Rolle spielt. Zum Kindergenre

darf man auch die zwei Allegorien von Rossetti, Eisenbahn und Telegraph, rechnen, Kindergestalten mit den entsprechenden Attributen, welche den Meister des lesenden Mädchens als auch im Bronzeguß tüchtig erkennen lassen. Das römische Thiergenre endlich ist technisches Virtuosenthum, namentlich die beiden Stücke aus dem Hühnerhof, Hahnenkampf und Henne mit Küchlein, von Lombardi, nicht jedoch ohne dabei den sonst die Italiener auszeichnenden Marmorstyl abzuschütteln. Gut sind auch die Ziegen mit der Eidechse und der Affe mit dem Früchtekorb von demselben Meister.

R.

(Schluß folgt).

Kunstliteratur.

Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Julius Meyer. Zweite, gänzlich neubearbeitete Auflage von Nagler's Künstler-Lexikon. Erster Band. Erste Lieferung. Vorbericht I—XII. Text: Seite 1—72 (Signatur 1—9). Leipzig, W. Engelmann. 1870. gr. 8.

Wer den ersten flüchtigen Blick auf die wahrhaft gigantischen Verhältnisse des hier angezeigten Unternehmens wirft, könnte versucht sein zu glauben, die Zeiten eines Salmasius und Scaliger, eines Graevius und Gronovius seien wiedergekehrt. Es handelt sich um ein Werk der allerumfassendsten Art, ein Werk, das den oft als Aushängeschild mißbrauchten Titel nun einmal zur vollen Wahrheit machen will. Der Gesammtinhalt der Künstlergeschichte, Alles, was nur irgendwie und wo auf dem weiten Gebiete menschlicher Kunstfertigkeit von den Zeiten des Alterthums bis auf die Gegenwart ein persönliches Leben gewonnen hat, soll hier zusammengefaßt werden. Nicht nur Leben und Werke der Architekten, Bildner und Maler, sondern auch das gesammte Schaffen der zeichnenden Künste, des Kupferstichs und der Radirerkunst, des Holzschnittes und der Lithographie sollen in dem Lexikon begriffen sein. Und nicht minder werden aus den verschiedenen Zweigen der gewerblichen und dekorativen Künste, z. B. der Gefäßmalerei und Gemmenschneidekunst, alle, selbst die geringfügigsten Namen, sei es einzeln, sei es in Gruppen zusammengeordnet, hier anzutreffen sein. Auch ungenannte Meister, soweit sie einen ausgesprochenen Charakter haben, und selbstverständlich die zahlreichen Monogrammisten (wie z. B. der Meister mit dem Anker, der Meister E. S.) werden anhangsweise in einem besondern Bande ihre Behandlung finden. Wenn wir die Freude haben werden, das Werk vollendet vorliegen zu sehen, wird dadurch die Masse der zerstreuten Aufsätze, Handbücher und selbst Monographien zum großen Theil überflüssig gemacht sein und das Meyer'sche „Allgemeine Künstlerlexikon" die reichste, zuverlässigste und zugänglichste Fundgrube jedweder Belehrung für den Kunstfreund und Künstler wie für den Kunstforscher selbst bilden.

In erster Linie für den Forscher! Und das ist es zunächst, wodurch das vorliegende Werk über die Folianten jener Eingangs erwähnten Thesauren-Literatur zu einer eigenthümlichen Schöpfung unserer heutigen Wissenschaft sich erhebt. Der kolossalen Breitendimension soll eine angemessene Tiefe der Anlage entsprechen. Der zur Darstellung gebrachte Stoff soll nicht kompilatorisch von der Oberfläche abgerahmt, sondern aus den Quellen der Forschung selbst geschöpft sein. Aus dieser Forderung folgt, daß die ungeheure Arbeit, welche hier zu vollbringen ist, nicht das Werk eines Einzelnen, sondern nur das einer Gesammtheit sein kann. Der Herausgeber hat sich demnach mit nahezu einem halben Hundert seiner deutschen Fachgenossen und fast ebenso vielen ausländischen Kunstforschern in Verbindung gesetzt und für jede Branche die kompetentesten Kräfte

gewählt, so daß wir in dem Werke die neuesten Ergebnisse der Denkmälerforschung und des in jüngster Zeit so fruchtbar gewordenen archivalischen Studiums unmittelbar aus den Händen der betreffenden Arbeiter selbst empfangen werden. Daß der Versuch gelungen ist, die ausländischen Vertreter der Kunstwissenschaft in dieser Weise zu einem deutschen Werke heranzuziehen, halten wir mit dem Herausgeber für ein bedeutungsvolles und erfreuliches Zeichen der Zeit. „Unzweifelhaft liegt in der Aufgabe unseres Zeitalters, bei dem ihm eigenthümlichen Austausch aller seiner Interessen und Bestrebungen, auch das wissenschaftliche Zusammenwirken der verschiedenen Nationen. Diese Arbeit sucht auf seinem Felde unser Lexikon zu vollziehen. Von jeher ist der deutsche Geist auf seine Eigenschaft, auch das Fremde sich anzueignen, stolz gewesen; dann aber ist es, so meinen wir, nicht minder seine Pflicht, den hohen Werth der ausländischen Wissenschaft dadurch anzuerkennen, daß er dieser für ihre eigenen Leistungen das Wort leiht und sich insoweit begnügt, mit seiner Sprache das Mittel der gemeinsamen Mittheilung abzugeben.“

Allerdings entspringt dem Herausgeber aus diesem genossenschaftlichen Charakter der Arbeit für sein hochgestecktes Ziel eine große Schwierigkeit, nämlich die der schriftstellerischen Verarbeitung und künstlerischen Abrundung eines aus so verschieden gearteten Händen ihm dargereichten Materiales. Das neue Lexikon soll nämlich auch in seiner ganzen Darstellung dem Ideal unserer historischen Wissenschaft entsprechen. Es soll ebenso sehr ein lesbares Handbuch, wie ein gründliches Quellenwerk sein. In jeder Künstlerbiographie soll ein klares, geschlossenes Bild der Persönlichkeit und künstlerischen Wirksamkeit des Meisters geboten werden. Bei den untergeordneten Künstlern kann dies in mehr summarischer Weise geschehen. Die Arbeiten über die Meister ersten und zweiten Ranges dagegen werden zu förmlichen Monographien sich gestalten, in welchen das Bild der Thätigkeit des Einzelnen sich zu einem Gesammtbilde der Zeit erweitert und ein abschließendes Urtheil über die Stellung des Künstlers zu seiner Kunst überhaupt gefällt werden soll. Diesen größeren Aufsätzen über die Hauptmeister werden eigene vollständige Verzeichnisse ihrer Werke beigegeben, mit genauer Prüfung der Echtheit, in chronologischer Ordnung, mit Angabe der Lokale, wo sich die Werke gegenwärtig befinden, endlich auch mit Rückblicken auf ihre Wanderungen, Beschädigungen, Restaurationen u. s. f. In welcher Form sich der Herausgeber die Biographien der Meister ersten Ranges denkt, hat er unsern Lesern durch das Beispiel seines Aufsatzes über Leon Battista Alberti dargelegt, welchen wir im vorigen Jahrgange der Zeitschrift abgedruckt haben. Weggelassen war dort nur die Angabe der Literatur und der von den Werken des Meisters vorhandenen Abbildungen, welche im Lexikon jedem Artikel angehängt werden. Die Nachweise der Abbildungen, in den meisten Fällen Ergebnisse besonderer langwieriger Studien, verdankt das Lexikon seinem kunstsinnigen Verleger, dem auf dem Felde der bibliographischen Literatur und der Kupferstichkunde rühmlichst bekannten Hrn. W. Engelmann. In welcher Weise auch in der Anlage dieser Abbildungsverzeichnisse kritisch zu verfahren ist, wird zunächst an dem Beispiel der Stiche nach Allegri (Correggio) gezeigt werden.

Bis zu diesem Meister ist nämlich das Erscheinen des Lexikons vorläufig noch nicht gediehen. Das kürzlich ausgegebene erste Heft führt die Darstellung nur bis in die Mitte des zahlreichen Künstlergeschlechtes der Adam. Den 72 kompreß gedruckten, zweispaltigen Seiten entsprechen ungefähr 18 des Nagler'schen Lexikons, woraus auf den Umfang des neuen Unternehmens geschlossen werden mag. Eine genauere Vergleichung der beiden Texte zeigt, daß von dem älteren Werke, als dessen, zweite gänzlich neubearbeitete Auflage sich Meyer's Lexikon ankündigt, in Wahrheit kein Stein auf dem andern geblieben ist. Das erste Heft des neuen Werkes umfaßt allein gegen 200 Künstlernamen, während das alte innerhalb derselben alphabetischen Grenzen deren 80 zählt. Und dabei sind häufig an Stelle ganz kurzer Notizen, oft nur von wenigen Zeilen, spaltenlange Nachweise mit ausführlichen biographischen Darstellungen und Abbildungsverzeichnissen getreten. Die Abondio z. B., welche bei Nagler mit 20 Zeilen abgethan werden, füllen bei Meyer 8 Spalten. Als Verfasser nennt sich hier und bei zahlreichen anderen Artikeln der Herausgeber, wie überhaupt das Eigenthum an sämmtlichen neu gearbeiteten Beiträgen jedem Autor durch Namensunterschrift gewahrt ist.

Die typographische Anordnung des Textes — ein wichtiger Punkt bei Werken dieser Art —

ist ebenso praktisch wie der Druck schön und korrekt. Schon dieser technische Theil der Herstellung allein erfüllt gewiß jeden in solchen Dingen einigermaßen Erfahrenen mit Bewunderung.

Möge nur dem Herausgeber und dem Verleger ihr mühseliges Amt durch ein treues Ausharren der Mitarbeiter erleichtert werden! Dann sind wir überzeugt, daß hier ein Werk der Vollendung entgegen reifen wird, welches zu den Denkmälern der Wissenschaft unsrer Zeit zu rechnen ist und alle Eigenschaften besitzt, um zur Wahrung der Weltstellung unserer Literatur sein reichbemessenes Theil beizutragen.

C. v. L.

Englische Dürer-Literatur.

Drei Jahre nachdem in köstlicher Ausstattung ein französisches Buch über Dürer erschienen ist, erblicken gleichzeitig nur zwei englische Bearbeitungen desselben Stoffes, beide in illustrirten Luxusausgaben, das Licht — des Buchhandels, die eine aus der Feder der Frau Charles Heaton*), die andere von Herrn William B. Scott.**) Dies Zusammentreffen dürfte insofern nicht zufällig sein, als beide englischen Autoren durch Narrey's Werk ihre Anregung erhalten zu haben scheinen. Wie der Franzose, geben beide Uebersetzungen von Dürer's Venetianischen Briefen und seinem Tagebuche von der Reise nach den Niederlanden — recht und schlecht, soweit es die mangelhaften Ausgaben, die wir bisher davon besitzen, und die nicht minder mangelhafte Kenntniß unseres geliebten Deutsch eben erlaubt. Was diesen Uebersetzungen sonst als Fassung beigegeben ist, kann zwar nicht auf originalen oder gar wissenschaftlichen Werth Anspruch machen, immerhin ist es uns aber doch ein erfreuliches Zeichen für die Werthschätzung Dürer's im Auslande, daß zwei der ersten englischen Verlagshandlungen in so glänzender Weise einem offenbaren Bedürfnisse entgegenzukommen vermeinen. Wir Deutsche haben hierzu gewiß nicht das böse Beispiel gegeben, denn auch unser bestes Werk über Dürer, das von A. v. Eye, erschien 1860 zu Nördlingen in ganz bescheidener wohlfeiler Ausstattung und ist gleichwol, wie die neue Titelausgabe beweist, noch heute nicht vergriffen.

Doch wir thun Frau Heaton Unrecht, wenn wir ihre Arbeit mit der Scott's zusammenstellen, ohne beide gebührend zu unterscheiden. Die Schriftstellerin zeigt bei bescheidenem Auftreten ein redliches Bestreben die in ihrem Bereiche liegende deutsche Kunstliteratur zu benutzen und sich in diesem und jenen Punkte Klarheit zu verschaffen. Sie hat eine Ahnung von dem Mißbrauche, der mit Dürer's Namen in Bezug auf Bilder getrieben wird, und versucht sich sogar in selbständiger Kritik. Dazu fehlt es ihr allerdings an genügender Fach- und Literaturkenntniß und so geräth sie stets wieder in eine gewisse hausbackene Redseligkeit, die das ganze Buch charakterisirt. Auffallend erscheint es, das Frau Heaton sich fast ausschließlich an Dürer's Texte bei v. Murr hält und weder von Campe's Verbesserungen, noch auch von v. Eye's oft sehr glücklichen Emendirungen schwieriger Stellen Gebrauch macht. Manchmal freilich, z. B wenn sie das Wort „Mohrin" S. 298 gar nicht versteht, da können weder Dürer's „altdeutscher Dialekt", noch auch seine unglücklichen Herausgeber etwas dafür. Ist es aber ganz begreiflich, daß die englische Frauenarbeit dem deutschen Leser wenig Belehrung bieten kann, so bleibt es doppelt bedauerlich, das auch die reiche Illustration des Bandes fast gar nichts Neues und Erfreuliches bietet. Mit Ausnahme einer nicht bedeutenden Zeichnung und einer mehr als zweifelhaften Skulptur sind durchweg nur Kupferstiche und Holzschnitte reproducirt,

---

*) The history of the life of Albrecht Dürer of Nürnberg etc. London, Macmillan and Co. 1869.

**) Albert Dürer, his life and works, including autobiographical papers and complete catalogues etc. London, Longmans, Green and Co. 1869.

und überdies noch bloß photographisch und phototypisch. Von diesen befindet sich nun doch fast in jeder Stadt leicht ein Exemplar oder eine der zahllosen Kopien. Umsonst erwartet man in dem Prachtbande eine Wiedergabe der vielen fast ganz unbekannten Zeichnungen, die sich derzeit in England befinden. Sonderbar erscheint geradezu die direkte Benutzung von Förster's Stich nach Dürer's Selbstporträt und vom Rosenkranzfest und Allerheiligenbild aus E. Förster's „Denkmalen der deutschen Kunst", und naiv klingt dazu das Bedauern der Verfasserin, daß sie nicht in gleich bequemer Weise das noch niemals veröffentlichte Hauptbild: Mariä Himmelfahrt dem Leser photographisch darbieten kann. Solche Fabriksarbeit steht mit dem äußeren Glanze des Großoktav-Bandes in grellem Widerspruch und zeugt nicht für den guten Geschmack der Leserwelt, auf die gerechnet wird. Gleichwohl überragt die Leistung der Engländerin weitaus das Buch ihres Konkurrenten.

Herr William B. Scott, der sein Werk mit sechs eigenhändigen Radirungen — mit Verlaub gesagt — geziert hat, scheint jener Masse von Zwittertalenten anzugehören, welche die Sünden ihrer Feder durch die Verdienste ihres Pinsels, und hinwiederum die Gebrechen ihrer Kunstprodukte durch den Ueberschuß an theoretischem Wissen zu erklären hoffen — Beides ohne Grund und ohne Erfolg. Der Rest wäre hier Schweigen, wenn es nicht gälte, doch vor der anmaßenden Unwissenheit, die sich hinter bescheidenen Redensarten verbirgt, zu warnen. Wenn es der Verfasser auch nicht schon in der Vorrede ausspräche, daß Heller die Autorität sei, der er vornehmlich folgte, seine sogenannten „vollständigen Kataloge" von Dürer's Werken würden es schwerlich klar machen. Die Leser der Zeitschrift werden sich vielleicht noch vom Anfange des verflossenen Jahrganges her des in eine Initiale gefaßten Porträts von Dürer's Frau erinnern, mit der Unterschrift: „Mein Agnes". Nicht genug, daß hier Herr Scott nach wie vor Mein August „My Augusta" liest und mit Hilfe eines Edinburgh Reviewer's — Lord Byron'schen Angedenkens! — darauf eine tolle Hypothese baut, er hat S. 310 die Dreistigkeit zu bemerken: „In Braun's Katalog der Wiener Photographien, wird die Zeichnung Agnes Dürer genannt, was offenbar ein Irrthum ist." Für ihn existirt noch ein Künstler Namens „Largkmair", wovon ein Seitenstück nur noch im Katalog der Wiener Belvederegalerie zu finden ist; er glaubt noch an ein Gemälde Dürer's von 1506, den h. Bartholomäus darstellend, dagegen kennt er das Rosenkranzfest nicht. Ueberhaupt führt er fast überall und mit peinlicher Konsequenz alle falschen Bilder als echt, die echten als zweifelhaft oder gar nicht an; der geographischen Schnitzer wie „Baireuth in Preußen" „Luiz" statt Linz in Oesterreich ganz zu geschweigen.

Die Unzulänglichkeit solcher Bücher steht in einem beklagenswerthen Mißverhältnisse zu der Verehrung, deren sich Dürer nunmehr im Auslande erfreut; und dieselben wären wenig geeignet sein Ansehen daselbst zu befestigen und zu erhöhen, wenn es nicht in der sicheren Grundlage der Schätzung seiner eigenen Werke wurzelte. Unsere neuere Kunstliteratur hat weniger zur Verbreitung von Dürer's Ansehen beigetragen, als man nach ihrer viefachen Beschäftigung mit dem größten deutschen Meister voraussetzen könnte. Mit gewohnter nationaler Selbstverläugnung verhalten sich selbst seine besten Kenner kalt und kritisch gegen Dürer. Man lese nur den betreffenden Absatz in Waagen's Handbuch der deutschen Malerschulen oder den Passus v. Eye's über die Randzeichnungen zu dem Gebetbuche Kaiser Maximilians I., diese deutschen Loggien, S. 376, wo der sonst so verdiente Schriftsteller gegen das „große Aufheben protestirt, das man von jeher mit denselben gemacht habe" und das „Mißlingen des Werkes" damit entschuldigen zu müssen glaubt, daß es eine bloße „Gefälligkeitsarbeit" gewesen sei. Solchen Thatsachen gegenüber muß es uns wohl thun in fremder Sprache einer so tiefen und warmen Würdigung unseres Dürer's zu begegnen, wie sie z. B. F. Reiset in seiner Notice des Dessins du Louvre I. pag. 352 ff. veröffentlicht hat. Stünden die obengenannten englischen Schriftsteller auch nur annähernd auf der Höhe dieses Gelehrten, leicht würden dieselben in uns Lobredner nicht bloß ihrer guten Absicht sondern auch ihrer Verdienste finden.

M. Thausing.

Notizen.

Die vermeintlichen Originalgemälde von Carstens im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen sind Kopien. Herrn Dr. Riegel sind wir für die erneute, mit schätzbaren Anmerkungen versehene Ausgabe von Fernow's Biographie des Carstens gewiß zu lebhaftem Danke verpflichtet. War er doch der Erste, welcher durch unermüdliche Nachforschungen es ermöglichte, eine umfassende Liste der Carstens'schen Arbeiten nebst ihren Aufbewahrungsorten zu veröffentlichen. Daß sich hiebei einzelne Irrthümer einschlichen, ist nicht mehr als natürlich. Der bedeutendste derselben dürfte ohne Zweifel sein, daß Riegel die in Farbe ausgeführten Carstens'schen Kompositionen im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen für Originale hielt, während sie sicherlich Kopien — übrigens treffliche — von Joseph Koch sind.*) Hier der Beweis meiner Behauptung.

Freiherr von Uexküll,**) enthusiastischer Kunstfreund und trefflicher Kenner, welcher sich im Anfang dieses Jahrhunderts öfters längere Zeit zu Rom aufhielt und mit Thorwaldsen und insbesondere mit Koch innig befreundet war, sagt in einem um das Jahr 1811 entstandenen kurzen Aufsatz über Carstens, welchen ich im Manuskript besitze, in obiger Beziehung Folgendes:

„Carstens' Arbeiten haben sich zerstreut .... Seine sehr schätzbaren Blätter sind nach seinem Tode alle — so fern sie noch zu Rom waren — nach Weimar gekommen, bis auf ein einziges Stück, das in Rom blieb und in der Villa Torlonia vor der Porta Pia zu sehen ist.

Carstens' Freund, der tiroler Maler Koch, machte für den dänischen Bildhauer Thorwaldsen Kopien von 9 Stücken. Diese Kopien stellen den Künstler ganz dar. Die Vergleichung, die ich mit dem einzigen in Rom übriggebliebenen Stücke der Villa Torlonia machen konnte, überzeugte mich davon.

Thorwaldsen erlaubte mir, daß sein und mein Freund Koch mir sie auch abkopiren durfte. Koch's besondere Freundschaft verbürgte mir ebenso wie sein Talent die Vorzüge dieser Duplikate....

Thorwaldsen besitzt:

I. Die Zurückbringung des Megapenthes.
II. Die Ueberfahrt.
III. Das Gastmahl des Plato. Ist das oben erwähnte einzige Bild, so noch in Rom ist.
IV. Die Nacht mit ihren Kindern.
V. Die Unschuldswelt, oder das goldene Zeitalter.
VI. Sokrates im Korbe, in Umrissen.
VII. Perseus und Andromeda in Aethiopien.
VIII. Kampf Jupiter's mit den Titanen.
IX. Der Ursprung des Lichts.

Von diesen 9 Stücken sind alle a tempera, mit Ausnahme von VI, das in Umrissen, und IX, das mit schwarzer Kreide gezeichnet ist.

I bis VI***) kopirte mir mein Freund Koch; die übrigen drei nicht, theils drängte mich die Zeit meiner Abreise ꝛc." ...... So weit Uexküll.

Nach dem Obigen sind also die Blätter I, II, III, VII, VIII und IX, welche sich noch gegenwärtig im Thorwaldsen-Museum befinden, unzweifelhaft Kopien von Jos. Koch. Zum Ueberfluß spricht hierfür auch die vollkommene Uebereinstimmung der Blätter I, II und III mit den für Uexküll gefertigten, sowohl in Betreff der Komposition als Dimension, während diese Kompositionen an andern Orten mit kleinen Abweichungen vorkommen. Nur haben die Gemälde im Thorwaldsen-Museum in der Farbe weniger gelitten als die der Uexküll'schen Sammlung, was seinen Grund darin haben dürfte, daß Koch die Blätter für Thorwaldsen merklich früher und ohne Zweifel nach

*) Nur die beiden Umrißzeichnungen des goldenen Zeitalters und des Parnasses daselbst sind Originale. Beide in Bleistift.

**) Ueber Uexküll und seine Sammlung ein Aufsatz in David Fried. Strauß' kleinen Schriften. Leipzig 1862, S. 274 u. f.

***) Diese Blätter sind, so wie einige Originale von Carstens, später mit der Uexküll'schen Sammlung in meinen Besitz übergegangen.

den von Carstens selbst in Aquarell und a tempera ausgeführten Kompositionen fertigte*) und sich damals wohl anderer Farben bediente als später.

Die Koch'schen Gemälde IV und V und dessen Zeichnung Nr. VI sind aus dem Thorwaldsen-Museum verschwunden. Dagegen besitzt dasselbe von den so bedeutenden Kompositionen IV und V, der „Nacht mit ihren Kindern" und dem „goldenen Zeitalter," ausgeführte Zeichnungen von Thorwaldsen's Hand, welche ebenfalls in Betreff der Komposition und Dimension mit den gleichen Blättern der Uexküll'schen Sammlung identisch sind, so daß nicht zu bezweifeln ist, Thorwaldsen habe die Koch'schen Blätter kopirt, bevor er sie weggegeben.

Nach der obigen Ausführung dürfte von keinem Belang sein, daß sich auf einzelnen Blättern des Thorwaldsen-Museums die bekannten Worte „Asmus Jacobus Carstens ex Chersoneso Cimbrica etc." befinden.

Karlsruhe. **Freiherr Karl von Marschall.**

*) Dieser Umstand erklärt auch einzelne Verbesserungen in der Komposition im Vergleich zu den Zeichnungen in Weimar. Ich erinnere nur an die niedlichen Kinder auf der „Ueberfahrt", welche durch ihre unschuldige Geberde im Gegensatz zu den übrigen Insassen des Kahnes so wirkungsvoll sind, während sie zugleich einen ohne sie allzu leeren Raum passend füllen.

*** Kuhheerde am See von Fr. Voltz, radirt von W. Unger.** Friedrich Voltz, der Thiermaler, wurde den Lesern früher von kundiger Hand in seiner Kunstanschauung und Wirksamkeit geschildert. Wir hatten gehofft, dem Aufsatze über die Thier- und Landschaftsmalerei der Münchener Ausstellung, welchen wir im nächsten Hefte bringen, eines der dort ausgestellten Werke des Meisters in Abbildung beigeben zu können. Statt dessen ist aber dem geschätzten Radirer ein anderes, jüngst vollendetes Thierstück von Fr. Voltz in die Hände gefallen, welches wir somit hier, als gewiß willkommene Gabe, den Lesern gesondert vorführen.

Das Bild ist im Wesentlichen seines Motivs übereinstimmend mit jenem, welches sich 1868 auf der großen Berliner Ausstellung befand und dort für die National-Galerie angekauft wurde. Damals debütirte Voltz mit dem inzwischen so beliebt gewordenen Längenformat, welches die meisten seiner in neuester Zeit auf Bestellung gemalten Bilder zeigen. Es ist, als ob die Hauptverhältnisse der dominirenden Thiergattung, welche uns der Meister schildert, mit dieser in die Breite gezogenen Bildfläche am besten harmoniren. Voltz wiederholte das Berliner Bild mit einigen Veränderungen nicht weniger als fünf Mal, zwei Mal für Lepke in Berlin, zwei Mal für Amerika (Philadelphia und New-York) und das letzte Mal auf Bestellung der Wimmer'schen Kunsthandlung in München. Dieses letzterwähnte Exemplar liegt der Radirung W. Unger's zu Grunde. Die Skizze zu dem ersten Bilde befindet sich bei Hrn. Faber in Stuttgart.

Es erfordert schon eine starke Individualität und einen steten lebendigen Verkehr mit der Natur, um dieser wiederholten Reproduktion gegenüber keinen Schaden zu nehmen an der Seele seiner Kunst. Voltz ist eine solche in sich gefestete Künstlernatur. Wie er die Dinge auch ansehen mag, stets bleibt er Poet und Maler vor Allem! Ob er bei hellem oder nebligem Morgen, unter brennender Mittagshitze, in schattiger Waldeskühle am erfrischenden Seegestade, am goldenen Abend oder bei versinkender Dämmerung sein liebes Vieh uns vorführt, stets begleiten wir ihn gerne und scheiden niemals, ohne Herz und Sinn erquickt zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



[illegible] Kunst. [illegible] Leipzig, [illegible]
[illegible] und Kunstanstalt [illegible]
[illegible] 1868 und [illegible] Münchener [illegible]
[illegible] nach der dort ausgestellten Werke des Meisters
[illegible] gewählten [illegible]
[illegible] genug und

[illegible] 1868 auf
[illegible] wurde. Da-
[illegible] des meisten
[illegible]
[illegible] die Lücke [illegible]
[illegible] Zeichnungen
[illegible]
[illegible] Kunsthandlung in München.
[illegible] Die Skizze zu dem
[illegible]

[illegible] Verkehr mit der Natur,
[illegible] an der [illegible]
[illegible] ob man [illegible]
[illegible] Mittags-
[illegible] oder [illegible]
[illegible] begleiten wir ihn gerne und scheiden mit [illegible]
[illegible]



KUHHERDE AM SEE



Heinrich Bürkel.

Heinrich Bürkel, einer der bedeutendsten Genremaler unserer Zeit, wurde am 29. Mai 1802 zu Pirmasenz in der Rheinpfalz geboren. Sein Vater betrieb daselbst die Oekonomie und eine kleine Schenkwirthschaft, seine Mutter eine Krämerei. Das Vermögen war gering, der Kinder dagegen viele, und so galt es denn, jedes derselben möglichst bald in eine Lage zu bringen, welche es nicht länger nöthigte, die Beine unter den elterlichen Tisch zu strecken. Heinrich ward demzufolge für den Handelsstand bestimmt, das heißt, nachdem er die Volksschule hinter sich gebracht, zu einem Krämer in die Lehre gegeben.

Seine Lebhaftigkeit hatte schon in der Schule Konflicte herbeigeführt, welche begreiflicher Weise zu seinem Nachtheil auszugehen pflegten, und so war ihm denn der Aufenthalt im kleinen Ladenzimmer beim Dütendrehen und Kopiren langweiliger Geschäftsbriefe noch weit

weniger angenehm, als selbst manche Arbeit im Magazin und der Verkehr mit den Kunden im Laden. Auch hier fehlte es nicht an kleinen Zusammenstößen, wie früher mit dem Lehrer, so jetzt mit dem Prinzipal, die meist darin ihren Grund hatten, daß der junge Mensch jede freie Minute dazu verwendete, zu zeichnen, wobei natürlich vollkommen autodidaktisch vorgegangen wurde, wie das in einem Städtchen wie Pirmasenz nicht anders denkbar war.

Mit elf Jahren schon hatte er den Stift mit solchem Erfolge gehandhabt, daß er die Aufmerksamkeit — der hohen kaiserlich französischen Polizei auf sich zog, mit der bekanntlich damals so wenig zu spaßen war, wie heute, und eine Karikatur auf den aus Rußland flüchtenden Kaiser konnte gar mit dem Code pénal in fatale Beziehung bringen. Zum Glück ließ aber die Polizei unter Umständen ein vernünftiges Wort mit sich reden, und es blieb, da sich einflußreiche Freunde der Familie der Sache warm annahmen, für diesmal noch beim Schrecken.

Mit fünfzehn Jahren flüchtete sich der unfreiwillige Jünger Merkurs in die Arme der heiligen Justitia. Der Gerichtsschreiber des Friedensrichters bedurfte eines Gehilfen, und Heinrich bewarb sich um die Stelle, welche ihm die erfreuliche Aussicht bot, nach Schluß der vorgeschriebenen Bureaustunden über seine Zeit nach eigenem Ermessen frei verfügen zu können. So wanderte er denn aus dem Comtoir in die Gerichtsstube.

Und wie viel hatte der junge Mensch nicht schon erlebt! Er war als Franzose geboren worden, hatte einen Theil der ehemals großen Armee aus Rußland heimkehren sehen. Nach einander waren preußische, russische, österreichische, bayerische und andre deutsche Truppen auf ihrem Wege nach Paris durch das Städchen gezogen, lange Züge von Kanonen und Transportwägen waren gefolgt, die Einquartirung von Freunden und Feinden war gleich drückend gewesen. Napoleon war von Elba entwichen, die hundert Tage waren wie ein riesiges Epos verklungen, die Pfalz am Rheine stand unter österreichischer Verwaltung und ward endlich wieder dem Hause Wittelsbach zurückgegeben. Das Alles war wie die Bilder einer magischen Laterne an dem jungen Menschen vorübergegangen und hatte seine seltene Anlage, Eindrücke der Außenwelt rasch in sich aufzunehmen, noch ausgebildet und vervollkommnet. Und da er, immer noch auf sich selber angewiesen, Stift und Feder gleich eifrig handhabte, besaß er bereits eine unter solchen Umständen staunenswerthe Fertigkeit, diesen Eindrücken bleibende Gestalt zu geben.

Ueber seiner zu einer wahren Leidenschaft gewordenen Neigung für die Kunst, von der man natürlich in Pirmasenz ganz absonderliche Vorstellungen haben mochte, versäumte er jedoch seine Obliegenheiten als Schreiber nicht. Seine flüchtige Hand, seine Aufmerksamkeit und Pünktlichkeit, sein Wohlverhalten hatten ihm rasch die Gunst seines neuen Prinzipals gewonnen und bewahrten sie ihm für alle Zeiten.

Aber weder die gewissenhafteste Erfüllung seiner Dienstpflichten, noch das Bewußtsein einer doch für den Augenblick gesicherten Existenz vermochten in ihm den Gedanken zu verscheuchen, daß sein Leben ein verfehltes sei. Noch hatte er selber nichts gesehen, was den Namen eines Kunstwerkes im vollen Sinne des Wortes verdiente; das Höchste dieser Art dessen er ansichtig geworden, bestand in ein paar mittelmäßigen Kupferstichen und Radirungen, welche ein Zufall in das arme Landstädchen verschlagen und so Heinrich unter die Augen geführt hatte.

Diese und nebenbei die Natur dienten ihm als Vorbild. Leider hat sich nichts von dem erhalten, was er in jenen Jahren produzirte, gleichwohl muß es sich von ähnlichen Leistungen junger Leute vortheilhaft unterschieden haben, weil Personen seiner Bekanntschaft es als von mehr als gewöhnlichem Talente Zeugniß gebend anerkannten. Aber da im ganzen Städchen Niemand zureichendes Kunstverständniß besaß, um seine Eltern von der hervorra-

genden Befähigung ihres Sohnes in der Art überzeugen zu können, daß sie es bei ihren beschränkten Mitteln unternommen hätten, ihren Sohn eine ganz neue und noch dazu eine ebenso kostspielige wie unsichere Bahn einschlagen zulassen, so verblieb derselbe bis zu seinem neunzehnten Lebensjahre in Verhältnissen, welche ihn geradezu unglücklich machten.

Um diese Zeit fügte es sich, daß der junge Bürkel auf einer Fußreise durch das schöne Elsaß nach Straßburg kam und den Maler Helmsdorf kennen lernte.

Friedrich Helmsdorf, ein Magdeburger, war im Jahre 1809 aus seiner Vaterstadt nach Straßburg übergesiedelt und bildete daselbst einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich. Er war kurz vor Bürkel's Besuch in Straßburg von seiner zweiten italienischen Reise zurückgekehrt und noch voll glühender Begeisterung für das Land der Kunst, in welchem er diesmal vier Jahre gelebt hatte. Wäre auch seine Auffassung der Natur weniger lebhaft, seine Perspective und Technik weniger trefflich, seine Farbengebung bei aller Mannigfaltigkeit weniger harmonisch gewesen, als sie es wirklich waren: der Eindruck eines seiner eben vollendet auf der Staffelei stehenden Bilder auf den jungen Bürkel wäre gleichwohl ein überwältigender gewesen. War dieses Oelbild doch das erste, welches Bürkel sah. Er ward von dem Eindrucke dergestalt ergriffen, daß er von dem Entschlusse, Maler zu werden, nicht mehr abgebracht werden konnte, obwohl er nur eine sehr unvollkommene Vorstellung darüber hatte, wie dieß eigentlich zu bewerkstelligen sei und die Eltern Angesichts ihrer noch immer ungünstigen finanziellen Verhältnisse von diesem Gedanken ihres Sohnes nichts weniger als erbaut waren.

Um jene Zeit stand an der Spitze der Regierung des Rheinkreises, wie die bayerische Pfalz damals offiziell genannt wurde, der Präsident von Stichaner, ein vielseitig gebildeter Mann und auch in Sachen der Kunst nicht ohne einige Erfahrung. Nun war Heinrich mit seinen Klagen und Wünschen vornehmlich der Mutter angelegen, wohl wissend, daß, hätt' er erst sie als Bundesgenossin gewonnen, ihren gemeinschaftlichen Bitten der strengere Vater endlich denn doch noch weichen würde. Eines Tages erschien Herr von Stichaner auf einer Visitationsreise in Pirmasenz, und Frau Bürkel nahm denn all' ihren Muth zusammen und eine Rolle in die Hand und bat beim Regierungspräsidenten vorgelassen zu werden. Die Rolle aber war eine von ihrem Heinrich in Tusch ausgeführte Kopie eines Kupferstiches nach Rubens.

Der Präsident, von der Arbeit des jungen Gerichtsschreibers-Gehilfen angenehm überrascht, rieth der Mutter, welche mit hoch klopfendem Herzen seines Urtheils harrte, sie solle den Sohn nach München schicken und hatte noch überdieß die Freundlichkeit, diesem für den Fall der Erfüllung seines Wunsches, einen Empfehlungsbrief an den damaligen Akademie-Direktor Peter von Langer in Aussicht zu stellen.

So gelang es denn, auch den Vater für den neuen Lebensplan zu gewinnen und Heinrich Bürkel siedelte in seinem zwanzigsten Jahre nach München über.

Das München von 1822 hatte wenig Aehnlichkeit mit dem München, welches König Ludwig in's Leben rief. Um Bürkel's Lage zu begreifen, müssen wir ein wenig weiter ausholen.

Jede Kunst hat ihre in ihrem innersten Wesen begründeten Voraussetzungen, deren Eintritt allein den wahrhaften Aufschwung des künstlerischen Geistes möglich macht. Merkwürdigerweise ist es gerade das Aeußerliche, der Stoff und die Form, und muß es sein, auf dem diese Vorbedingungen beruhen. Sie beide bilden in dieser Weise gewissermaßen die Regulatoren für die Ideale der Menschen, deren Verkörperung in den Werken der Künstler uns entgegentritt. So kann es auch nicht auffallen, daß die Erhebung der neueren Kunst seit den Zeiten der Revolution keineswegs mit der reinen Idee an und für sich

begann, sondern zunächst ihren Anfang nahm mit der Reinigung der Form nach dem Vorbilde der Antike. Es bedurfte eines Winkelmann und seiner die Welt des Schönen erschließenden Gedanken, um die Gebilde der Alten wieder lebensvoll und lebensfrisch aus den Trümmern, unter welchen sie bis dahin begraben gewesen, erstehen zu lassen.

Unter solchen Umständen mußte schon das Aeußere der Antike vollkommen fesseln, während in der Regel der Geist derselben noch unverstanden blieb und nur wenige Auserwählte in die tiefsten Tiefen ihres Wesens einzudringen vermochten. Darum lassen uns die Arbeiten eines Raffael Mengs und andrer Zeitgenossen so kühl. Ihre Gebilde sind mehr oder minder glücklich bekleidete Statuen, und deren Eindruck vermag unser Interesse nicht zu wecken, wenn sie uns auch oberflächlich ansprechen. Und doch sind die Formen schon reiner und gewählter und lassen uns die Armuth der Erfindung, den Eklektizismus in Form und Farbe und die durchweg mangelhafte Komposition weniger streng beurtheilen. Der geniale Schöpfertrieb ruhte, durch das Gewicht der Materie gefesselt, und harrte besserer Tage. Das rein Stoffliche galt es zunächst zu überwinden, wenn der Geistesfunke der Kunst zu hellen Flammen auflodern sollte.

Verspätete Schößlinge jenes absterbenden Stammes wucherten bis in die beiden ersten Jahrzehnte unsers Jahrhunderts auf den Lehrstühlen der deutschen Kunst-Akademien fort.

Zu ihnen zählte auch Peter von Langer, der als Direktor der Münchener Akademie einem Cornelius alles Talent absprach, Heinrich Heß von der Anstalt wegwies und versuchte, Ludwig Schwanthaler wegen Mangels an Begabung auf eine andre Lebensbahn zu führen.

An derselben Münchener Akademie, welche von demselben Peter von Langer geleitet wurde, sollte nun Bürkel der Autodidakt seine Studien machen. Natürlich wurde er nicht beachtet, von Niemandem berathen. Bürkel sah dies einige Zeit mit stillem Grollen an, sein energischer Charakter bäumte sich dagegen auf, und die Sache endete damit, daß er sich seinerseits ebensowenig um die Akademie bekümmerte, wie diese sich um ihn, und daß er schließlich ganz aus ihrem Verbande ausschied.

Das war der gefährlichste Augenblick in seinem Leben, um so gefährlicher, als das Treiben in der größeren Stadt für den jungen Mann von übersprudelnder Lebenslust manche Gefahr nahe legte. Aber dasselbe strenge Pflichtgefühl, das ihn vier Jahre lang in der Schreibstube hatte ausdauern lassen, hieß ihn nun seinen eigenen Weg gehen. Kameraden unterwiesen ihn, so weit sie es im Stande waren, in der Technik des Oelmalens, und Bürkel, der sich im Antikensaale nicht behaglich gefühlt, saß nun mit seiner Staffelei in den Galerien von München und Schleißheim, um zu kopiren.

Sein ganzer Entwickelungsgang, alle seine Erlebnisse mitten im Volke, seine volle Theilnahme an allen Leiden und Freuden desselben, wiesen ihn, das Kind des Volkes, an, die Bilder des täglichen Lebens und der Landschaft künstlerisch fest zu halten. Dazu kam, daß er als Deutscher gerade für diese Richtungen mit besonderer Begabung ausgestattet war und sich dessen bald bewußt wurde. Es war ein gewagtes Unternehmen, die Meisterwerke eines Wouwerman, Ostade, Brouwer, Ruysdael, Wynants und Berghem zu kopiren, ohne Rath, ohne Führung und Leitung. Alles, was Bürkel mitbrachte, war eine tüchtige Fertigkeit im Zeichnen, ein scharfes Auge, eine feste Hand, einiges Selbstvertrauen und ein ausdauernder Wille, der sich nicht abschrecken ließ, wenn Versuch um Versuch mißlang. Endlich mußte es gelingen! Mit diesem Gedanken kehrte er immer wieder und es gelang in der That. Noch in späteren Jahren, als sein Name schon längst ein in der Kunstwelt gefeierter war, liebte er es, das eine oder andre kleine Bild seiner Lieblingsmeister zu kopiren, und seine Kopien nach ein paar Wouwermans in der Münchener Pinakothek müssen unbedingt zu dem Besten gerechnet werden, was in dieser Beziehung geleistet wurde.

Das Kopiren war ihm freilich nicht Studium allein, sondern auch Erwerbsquelle, welche bald so ergiebig floß, daß er daran denken konnte, sich in eigenen Kompositionen zu versuchen, ohne deßhalb darben zu müssen. Auch hierin wurden ihm die vorgenannten Meister zu Vorbildern und seine Arbeiten nach einigen Jahren so geschätzt, daß er nicht blos auf jeden Unterhaltsbeitrag aus dem fernen elterlichen Hause verzichten konnte, sondern sich auch in Stand gesetzt sah, zwei jüngere Brüder zu unterstützen.

Schon in den Arbeiten aus jener ersten Periode zeigte Bürkel jene ungewöhnliche Vielseitigkeit, welche ihn vor so vielen Künstlern seines Faches auszeichnen sollte. Scenen aus dem Volksleben in den nahen Bergen wechselten mit Scharmützeln und andern kriegerischen Scenen, welche an seine Kinderjahre herangetreten waren, und zur bunten Abwechselung fehlte es auch nicht an Episoden aus dem Kreise friedlicher Hirten. Namentlich Bilder der ersten Art erwarben ihm die Gunst des Publikums, für das in jenen Tagen gerade dieser Theil des Genre besondere Anziehungskraft besaß, wie man denn ohne Uebertreibung sagen könnte, die Maler seien es gewesen, die für die Münchener das kaum sechs Meilen entfernte Gebirge entdeckten. Alles schwärmte damals für das Oberland und die Oberländer, und unser Bürkel war ganz der Mann, der Land und Leute in ihrer vollen Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit wiederzugeben vermochte, von welcher seither gar Manches und gerade nicht zum Vortheil der Betheiligten durch die Alles nivellirende Kultur abgeschliffen worden ist. Jene süßliche Romantik der alten Düsseldorfer Schule fand in München keinen Anklang, und Bürkel's bisweilen derber Naturalismus war hier doppelt am Platze.

Nicht ohne bestimmenden Einfluß auf ihn war die Thatsache, daß er sich an ein systematisches Studium der Natur erst dann machte, als er sein Auge an den Werken alter Meister zum Sehen und Erfassen der Natur geübt hatte. So bewahrte er sich vor dem Fehler, in den so manche Neuere verfallen, indem sie in ihrem an sich berechtigten Streben nach Naturwahrheit für diese die davon soweit verschiedene Naturwirklichkeit nehmen. Sein bereits künstlerisch geübtes Auge erfaßte in der Natur nur das innerlich Berechtigte, Wesentliche, Nothwendige, mit einem Worte nur das Kunstschöne. Das Zufällige, Unschöne war für ihn gar nicht vorhanden, und wo es sich unter Umständen ausnahmsweise vordrängte, wußte er es ohne Nachtheil für das Charakteristische der Erscheinung bei Seite zu schieben.

Sein Aufenthalt im Gebirge hatte zunächst weniger dem Lande als den Leuten gegolten, und wenn er auch schon damals für die leblose Natur einen feinen Blick mitbrachte, wie das bei seinem eingehenden Studium der Niederländer nicht wohl anders der Fall sein konnte, so legte er doch der landschaftlichen Natur in seinen Kompositionen erst gegen das Ende der zwanziger Jahre ein größeres Gewicht bei, und widmete sich neuerlich dem Studium Ruysdael's, Wynants', Everdingen's und andrer Meister verwandter Richtung. Von da an behandelte er vielfach die Landschaft nicht blos als Hintergrund seiner Genrekompositionen, sondern führte größere selbständige Landschaftsbilder aus. Er war auch der Erste unter den Münchener Künstlern, welcher die Winterlandschaft mit besondrer Vorliebe kultivirte und sie geradezu zu einem eigenen Kunstzweige erhob. Seine Winterlandschaften trugen nicht wenig dazu bei, daß sein Name schon damals auch außerhalb Münchens einen guten Klang hatte, und man darf sagen, daß sie, was innere Wahrheit der Erscheinung betrifft, noch zur Stunde unübertroffen sind, wie groß auch die Vortheile sein mögen, welche seinen Nachfolgern aus einer bis zum Gipfelpunkt entwickelten Technik erwuchsen.

So kam das Jahr 1829 heran, welches einen seiner Herzenswünsche erfüllen sollte: Bürkel trat seine Romfahrt an und schlug den Weg durch Tyrol und über Venedig ein. In Rom fand er in der deutschen Malerkolonie freundliche Aufnahme und erwarb sich dort durch die kräftige Ursprünglichkeit seines ganzen Wesens nicht weniger als durch die hervor-

ragende Begabung wackere Freunde. Vorzüglich waren es die Genremaler Mayer, Weller und August Riedel, der treffliche Gesellschafter, der tiefpoetische Landschaftsmaler Heinrich Heinlein und der Architekt Ziebland, sämmtlich der Münchener Schule angehörig, dann der Braunschweiger Georg Heinrich Brandes, an welche sich Bürkel während seines römischen Aufenthaltes enger anschloß. Mit dem Letztgenannten, der sich ebenfals in München ausgebildet hatte und nach Bürkel in der ewigen Stadt eintraf, machte er noch in der letzten Zeit wiederholt Ausflüge in die Campagna, die Pontinischen Sümpfe, die Volsker und Albaner Berge, die er so oft allein und in fröhlicher Gesellschaft durchstreift, dem Ankömmling ein erfahrener Führer.

Mit derselben Leichtigkeit, mit welcher er das Charakterisitische des bayerischen Hochgebirges und des verwandten Tyrol und ihrer Bewohner erfaßt, fand er die Eigenthümlichkeiten der Natur und des Volkes auch unter dem südlichen Himmel heraus und erwarb sich durch einige noch in Rom gemalte, überaus lebendige Scenen aus dem dortigen Volksleben die Achtung der Kenner. Eines derselben erwarb der König Ludwig von Bayern, der den Künstler sehr hochschätzte und mehrere Bilder desselben, darunter das erwähnte „di mezza via“ und „eine Heerde in der Campagna“ später seiner Sammlung von Gemälden neuerer Meister in der neuen Pinakothek einverleibte. Auch mit Thorwaldsen trat Bürkel in Verkehr und durfte sich nicht blos wiederholter Besuche des Meisters in seinem Studio, sondern auch der Auszeichnung erfreuen, daß Thorwaldsen ihm zwei Bilder abkaufte.

Der Abschied von Rom war ein um so schmerzlicherer, als Bürkel nicht in der Lage gewesen, seine Wanderungen weiter nach Süden auszudehnen, wie sehnlich er es auch gewünscht. Es ist dies nicht blos seinethalber, sondern auch der Kunst wegen zu beklagen. Gerade Neapel mit seinen Lazzaroni's hätte Bürkel so viel des Malerischen geboten und seinem Humor gewiß vielfache Anregung gegeben.

Im Jahre 1832 kehrte Bürkel über die Alpen zurück und, schon vor seiner Romfahrt der Liebling des kunstsinnigen Münchener Publikums, erntete er nun neue Lorbeeren und ward der volksthümlichste unter seinen Kollegen, das Wort in seinem reinsten und edelsten Sinne gebraucht.

Mit der symbolisch-allegorischen Auffassung der menschlichen und göttlichen Natur konnten sich unmöglich Alle befreunden. Das Publikum verlangte Gestalten von seinem Fleisch und Bein, da es mit den Personifikationen allgemeiner Ideen damals noch weniger als jetzt anzufangen wußte. Es wollte lebenskräftige Individualitäten anstatt jener allerdings bisweilen geistvollen stylisirten Allgemeinheiten, die nur einzelnen Auserwählten anziehend und verständlich sein konnten. Gegenüber der Düsseldorfer Schule hatte die Münchener eine gewissermaßen aristokratische Tendenz. Von einem Fürsten in's Leben gerufen, mit fürstlicher Liebe gehegt und gepflegt, sofort zum Höchsten berufen, bildete sie dadurch einen ziemlich schroffen Gegensatz zu jener, die in einer Stadt ohne Hof aus dem Volke herausgewachsen und zumeist, ja fast ausschließlich, auf das Volk angewiesen war.

Da trat Bürkel auf, der Mann aus dem Volke, mit allen Tugenden wie mit allen Schwächen desselben vertraut, ein Künstler von unerschöpflichem Reichthum der Phantasie und voll schalkhaften Humors, und führte dem Publikum eine Reihe von Kompositionen voll dramatischer Wahrheit und scharfer Charakteristik vor. Kein neuerer Künstler hat frischer in's Leben hineingegriffen als gerade er, und dem, sowie seiner unversiegbaren Laune hat er es zu danken, daß er nie gesucht erscheint. Ausgerüstet mit einem sicheren Blick für das Passende, schuf er sich einen eigenen Styl, der allerdings mehr auf das Charakteristische als auf das Idealschöne gerichtet war, entschädigte aber durch die Gabe einer wunderbar frischen Auffassung des Lebens.

In seinen Darstellungen findet sich weder etwas Herbeigeholtes, noch etwas Ueberflüssiges, eine Figur erklärt die andere und steht mit ihr und der Gesammtheit in demselben Zusammenhange innerer Nothwendigkeit, wie seine landschaftlichen Motive mit den Stimmungen der Seele. Ausgezeichnet sind namentlich seine landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, die allezeit mit der genrehaften Handlung in vollster Harmonie stehen, so daß jedes seiner Bilder stets ein in sich abgerundetes Ganzes bildet.

Bürkel war ein Künstler von der seltensten Gewissenhaftigkeit: er erlaubte sich weder in Komposition noch Ausführung jenes Leichtnehmen, hinter dem nicht selten große Talente den Mangel an Fleiß zu verstecken suchen. Ein aufrichtiger Bewunderer des Genie's, war er auf die Genialität, welche sich heute so gerne angeräuchert sieht, sehr übel zu sprechen. In Sachen der Kunst, und zwar nicht blos in seinem speziellen Fache, ein feiner Kenner, nahm er ebenso wenig Anstand, Tadel wie Lob auszusprechen, unbekümmert darum, ob er damit anstoße.

Mit der neuen, aus Belgien und Frankreich zu uns herüber gekommenen Richtung konnte er sich nicht befreunden; sie stand in zu grellem Kontraste mit seinem soliden, innerlich gefesteten Wesen, das allem Virtuosenthume grundsätzlich abgeneigt war. Ihm, dem es mit seiner Kunst so heiliger Ernst war, mußte dieses Haschen nach Effekt, nach blendendem Schein bei innerer Hohlheit, dieses Kokettiren mit Wahrheit, die doch nur den mehr oder minder entgeisteten Schein gab und geben konnte, in der Seele zuwider sein. Dabei war er aber keineswegs so einseitig, und für das Hergebrachte blind eingenommen, daß er nicht auch für die Fehler desselben ein scharfes Auge gehabt und bisweilen sein aufrichtiges Bedauern ausgesprochen hätte, daß es ihm in seinen vorgerückten Lebensjahren nicht mehr möglich wäre, Manches sich anzueignen, was ihm an den Neueren gut und annehmbar schien.

Es gibt wohl wenige Künstler, welche eine so staunenswerthe Produktionskraft besitzen und mit derselben einen so nachhaltigen Fleiß verbinden, wie Bürkel. Man weiß, daß er eine ungewöhnliche Anzahl von Werken in alle Welt versandte, so daß kaum eine öffentliche oder Privatsammlung existirt, die nicht wenigstens eines derselben aufzuweisen hätte, und doch könnte man eben nicht sagen, daß er sonderlich leicht oder rasch arbeitete. Der ursprüngliche Entwurf erlitt in der Regel unter dem Einfluß reiflicher Erwägungen mehr als eine Abänderung, bis er sich mit dem Erreichten zufrieden gab. Und war endlich die Komposition abgerundet, so nahm die sorgfältige Durchbildung mit spitzem Pinsel wieder viel Zeit in Anspruch. Aber selbst dann stellte er die eine oder andre Arbeit wieder zurück, weil sie seinen Wünschen nicht entsprach.

Ein recht klares Bild seines rastlosen, unermüdeten Strebens gewährte sein künstlerischer Nachlaß. Da standen hohe Schränke mit hundert und wieder hundert der Vollendung mehr oder minder nahe gerückten Bildern und zahlreichen Portefeuilles voll Studien, mit dem Stift und der Feder gezeichnet, mit Wasser-Farbe angetuscht, in Oel gemalt, alle sauber aufgeklebt und in einer Weise systematisch geordnet, welche es dem Künstler möglich machte, das Gewünschte jeden Augenblick mit Leichtigkeit aufzufinden. Und welche Fülle von Objekten und schätzbaren Motiven ging da vor uns vorüber von der Distel am Wege bis zu prächtigen Luftstudien, vom Hut des Pifferari und der Joppe des Tyrolers bis zum kleinsten Detail des Hausraths, von der Tannreiser-Hütte des Köhlers bis zu den Trümmern der Kaiserpaläste am Palatin, von dem seichten Wässerchen, das jeden Kiesel durchblicken läßt, bis zur Brandung der See, der tausend und abertausend Menschen- und Thiergestalten nicht zu gedenken, die er mit Stift und Pinsel festgehalten!

Bürkel's in den letzten Jahren von einem schmerzlichen Gichtleiden stark angegriffene

Gesundheit vermochte kaum vorübergehende Unterbrechungen seiner Thätigkeit herbeizuführen. Tag für Tag saß er von früher Morgenstunde bis zum späten Abend vor seiner Staffelei auf einem liebgewonnenen alten Stuhle, der weniger ausdauernd als sein Eigenthümer mit eisernen Klammern und Bändern nothdürftig zusammengehalten werden mußte. Er hatte sich an das alte Stück Hausrath, so unbequem es jedem andern gewesen wäre, der Art gewöhnt, daß er es nicht mehr entbehren zu können glaubte und seiner Gattin immer hartnäckig Opposition machte, wenn sie es durch ein besseres und eleganteres ersetzen wollte. Es war mit ihm alt geworden und sie wollten bis zum Ende beisammen bleiben, wie er mir einmal scherzend bemerkte.

Wer Bürkel nicht genauer kannte, mochte wohl von seinem bisweilen rauhen Wesen getäuscht werden. Wer dagegen viel mit ihm verkehrte, dem erschloß er oft, aber sichtlich ohne es so recht eigentlich zu wollen, eine Tiefe des Gemüthes und Seelenlebens, in welcher der Grund zu erkennen war, dem sein allezeit harmloser Humor entquoll. Zu den Freunden, die sein inneres Wesen begriffen, zählte auch Adalbert Stifter, der sinnige Naturfreund und tiefe Kenner des menschlichen Herzens, der ihn hoch schätzte und mit treuer Anhänglichkeit zugethan war, wie zahlreiche Briefe des Dichters an den Maler beweisen, der ja auch ein Dichter war, wie jeder wirkliche Künstler.

Bürkel erfreute sich der Auszeichnung, von den Akademien zu Dresden, München und Wien als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden.

Wie ein Held starb er auf dem Schlachtfelde. Noch ein paar Tage vor seinem Heimgange saß er, wenn auch schon todtmüde, vor seiner Staffelei, und selbst am letzten Tage schien er in erhobener Hand den Pinsel zu führen.

C. A. R.



Zur Rembrandt-Literatur.

Von W. Bode.

Mit Abbildungen.



Wie die Geschichte der bildenden Künste im Allgemeinen, so hat auch die Geschichte der Malerei sich den Weg zu einer selbständigen Wissenschaft durch die Kritik der einzelnen Kunstwerke und ihrer Meister zu bahnen gesucht. Dieses Stadium der Monographien, in welchem die junge Wissenschaft im Wesentlichen auch heute noch steht, hat uns eine Reihe von Arbeiten über die bedeutendsten Meister aller Schulen geliefert. Haben dieselben auch dann schon einen großen Werth, wenn sie sich ausschließlich mit einer Aufklärung der Lebensverhältnisse des betreffenden Meisters oder mit einer kritischen Betrachtung seiner Werke beschäftigen, so erlangen sie doch eine bleibende Bedeutung, werden zu einem Stücke der allgemeinen Kunstgeschichte erst dann, wenn sie ihren Meister in dem Zusammenhange, in der Wechselwirkung zu seiner Zeit, in seiner nationalen, seiner allgemeinen kulturhistorischen Bedeutung darzustellen wissen. An solchen Monographien ist die Kunstgeschichte noch immer nicht reich genug; und um so lebhafter müssen wir daher ein Werk begrüßen, welches — wie Vosmaer's im Laufe des vorigen Jahres erschienenes Werk: Rembrandt, sa vie et ses oeuvres — in diesem Sinne einen bleibenden Beitrag zur Geschichte der holländischen Kunst liefert.

Die Literatur über Rembrandt ist bereits zu einen ziemlichen Umfange gediehen. Für die Statistik der Gemälde des Meisters hat der große Verehrer desselben, der englische Kunsthändler Smith in seinem Catalogue raisonné, (1829 — 40) den auch heute noch unentbehrlichen Grund gelegt, auf welchem Waagen's und besonders Bürger's gründliche Forschungen in völlig kritischer Weise weitergebaut haben. Ein ähnliches Verdienst, wie Smith um die Gemälde, hat Bartsch sich um die Radirungen und Stiche des Meisters in seinem ausführlichen Kataloge derselben erworben; auf seinen Schultern steht die Arbeit von Claussin und das neueste Werk von Ch. Blanc*). Ueber die Lebensverhältnisse unseres Künstlers haben zuerst R. Elsevier's und besonders Nieuvenhuys' und Scheltema's**) Forschungen allmählich Licht verbreitet. Den Meister in seiner kulturhistorischen und ästhetischen Bedeutung zuerst gewürdigt zu haben, ist das Verdienst von Koloff.

Vosmaer hat zunächst die Aufgabe, alle diese von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehenden Forschungen in selbständigem Geiste zu einem Ganzen zusammenzuordnen und dadurch dieselben dem Publikum zugänglicher zu machen, im vollsten Maße erfüllt. Aber der Verfasser hat sich ein höheres Ziel gesteckt als das eines bloßen Compilators. Er hat jene Arbeiten durch selbständige Forschungen über die Lebensverhältnisse wie über die Werke des Meisters erweitert, die

*) L'oeuvre complet de Rembrandt. 2 Vols. Paris 1859. 1861.

**) Rembrandt, discours sur sa vie et son genie par le docteur Scheltema. Publié et annoté par W. Bürger. Paris 1866.

ältern Quellen zur Beurtheilung des Künstlers zuerst so vollständig wie möglich zusammengestellt und auf ihre Glaubwürdigkeit geprüft, endlich und vor Allem hat er zuerst versucht, Rembrandt in eingehender Weise als Kind seiner Zeit zu zeichnen, die Entwickelung der Kunst- und Kulturgeschichte, aus welcher er hervorging, und seine Rückwirkung auf dieselbe uns klar zu machen, die Verhältnisse, unter denen er lebte, und die Umgebung, in der er sich bewegte, zu beleuchten.

Dieß beweist schon der erste Theil des Werkes, welcher unter dem Titel: Rembrandt, ses précurseurs et ses années d'apprentissage schon im Jahre 1863 herausgekommen ist. Derselbe hat sich, wie schon der Titel zeigt, neben der biographischen Skizze von Rembrandt's Jugendzeit eine Charakterisirung der älteren holländischen Kunst zur Aufgabe gemacht. Diese kurze Uebersicht über die Entwicklung der holländischen Malerei bis auf Rembrandt ist ein Muster von klarer, durchdachter Darstellung; ihren Werth müssen wir aber um so höher anschlagen, als sie der erste und immer noch einzige Versuch einer systematischen Behandlung dieses Theiles der Kunstgeschichte ist, aus dem bisher nur immer die Wirksamkeit einzelner hervorragender Meister, besonders durch Bürger's Arbeiten, beleuchtet und gewürdigt wurde. Und doch ist — so viel mir bekannt — eine Benutzung oder nur eine nähere Berücksichtigung dieser Darstellung Vosmaer's bislang nicht erfolgt. Ich glaube deßhalb die Gelegenheit benutzen zu dürfen, um hier in aller Kürze wenigstens den Gedankengang dieses Werkes zu skizziren.

Die Malerei, die Kunst der Neuzeit — so etwa deducirt der Verfasser — umfaßt das gesammte Leben der Natur und der Menschheit. Ihre freie Entwicklung beginnt jedoch erst da, wo sie sich von den religiösen Banden befreit; und dies geschieht mit Lucas van Leyden, indem dieser zuerst religiöse Motive zu Vorgängen des gewöhnlichen Alltagslebens macht. Richtiger hätte der Verfasser wohl gesagt: die Befreiung der Kunst von den Banden der Kirche, nicht der Religion. Dann würde er auch als die Begründer dieser neuen Auffassungsweise bereits die Brüder van Eyck erkannt haben, die Ecksteine der modernen Kunst, denen sich die Natur zuerst in ihrer ganzen Weite und Fülle erschließt. Schon in der Schule der van Eyck beginnt der Gegensatz des Flamändischen und Holländischen sich zu entwickeln, macht sich das malerische Princip der holländischen Schule geltend, welches der Verfasser in der „Harmonie der Farben, im Helldunkel, im Reichthum und in der Tiefe des Kolorits, in der Ausbildung der Luftperspektive und der Betonung des Individuellen" erblickt. Bei Lucas van Leyden und Scorel tritt jener Gegensatz stärker hervor; — eine selbständige nationale Kunst, deren Entwicklungsgang von der flamändischen verschieden, ja ihr vielfach geradezu entgegengesetzt ist, entwickelt sich jedoch erst durch jenen großartigen Kampf der Generalstaaten für ihre politische und religiöse Freiheit. Etwa seit dem Jahre 1609, dem Jahre des Waffenstillstandes, der diesem Kampfe faktisch — wenn auch nicht der Form und dem Wortlaute nach — durch die völlige Selbständigkeit Holland's ein Ende machte, können wir von einer ächt holländischen Malerei reden, deren erste Blüthezeit wir etwa bis zum Jahre 1640 rechnen dürfen, in welchem Jahre Rembrandt's Einfluß auf die gesammte holländische Malerei vollendet und damit eine neue Richtung derselben angebahnt ist.

Der Verfasser unterscheidet in dieser Epoche zwei neben einander bestehende und im bewußten Gegensatze arbeitende Richtungen: eine nationale, bereits auf L. van Leyden fußende, und eine unter italienischem Einflusse gebildete Richtung, welche in Scorel ihren ersten Meister hat. Die Letztere hat ihre Hauptvertreter in C. van Haarlem und später in A. Bloemart, welcher in Utrecht die meisten geistesverwandten Maler um sich versammelte. So wenig uns die manierirte Auffassung und Form dieser Meister ansprechen kann, so darf man sie doch wohl nicht in dem Maße als ein fremdes Erzeugniß inmitten ihres Landes ansehen, wie der Verfasser dies zu thun scheint; sie haben vielmehr in dem eigenthümlichen Gange, den die Renaissance in den Niederlanden und speciell in Holland genommen hatte, ihren Grund, und nur daraus erklärt es sich, daß gerade diese Richtung von den Zeitgenossen als die wahrhaft historische angesehen und gepriesen wurde, daß sie sich selbst neben Rembrandt behauptete und noch vor dem Tode des großen Meisters die holländische Kunst wieder in ihre Bande zwängte und ihrem raschen Untergange entgegenführte.

Die nationale oder volksthümliche Richtung, erwachsen im Kampfe für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion und gehoben durch die Begeisterung für denselben, setzt sich dagegen über alle

akademischen Schranken des Stoffes und der Behandlung hinweg; ihr ist Nichts zu unbedeutend, um es malerisch wiederzugeben. Der Landschaft prägt sie den Charakter des heimathlichen Landes auf und weist sie so erst in ihr eigentliches Feld; die Genremalerei entwickelt sie, indem sie uns die Sitten und Gewohnheiten des Volkes, das Leben und Treiben desselben schildert, während wir seine ausgeprägte Individualität, seine wahrhaft historische Bedeutung durch die Portraitmalerei kennen lernen. Jene zahllosen „Doelen- und Regenten-stukken", jene zwanglosen Versammlungen der freien Bürger zu ernsten Berathungen oder zu heiteren Vergnügungen lassen uns einen tieferen Blick in die weltgeschichtliche Bedeutung und Entwicklung dieses Volkes thun, als es die Bilder aller ihrer siegreichen Schlachten zu Wasser und zu Lande vermöchten! Und dieser Ungebundenheit in der Wahl des Stoffes entspricht die Freiheit der Behandlung. Starre akademische Dogmen sind diesen Meistern unbekannt; sie wollen charakteristisch und malerisch sein, und deßhalb sind ihnen alle Mittel recht, durch welche sie dieses Ziel erreichen. So entwickelt sich in dem Wetteifer der Städte Haarlem, Delft, Leyden, Haag und Amsterdam eine reiche und vielseitige Blüthe der Malerei, welche neben der folgenden Glanzperiode der holländischen Kunst, der sie an Produktivität kaum nachsteht, nicht nur eine vorbereitende, sondern eine selbständige nationale Bedeutung hat, — ja, die in Meistern wie Franz Hals, wie Adriaen Brouwer — denn auch dieser gehört nach meiner Auffassung jener ersten großen Epoche an, — für alle Zeiten gearbeitet hat.

Neben dieser, in ihrer schrankenlosen Ungebundenheit in Stoff und Machwerk oft über das Maß hinausgehenden Schule, welche, in der Wiedergabe des Charakteristischen freilich unübertroffen, doch Mangel leidet an einer gemüthvollen Auffassung, sowie meist auch an stylvoller Komposition, entwickelt sich in einem glücklichen und nothwendigen Gegensatze eine eigenthümliche Richtung der holländischen Malerei fern von Holland, fern von den Kampfplätzen des Vaterlandes, im Mittelpunkte der italienischen Kunst, in Rom. Durchaus verschieden von jener oben besprochenen italienisirenden Manier eines Bloemart und Genossen, ist sie freilich durch die Berührung mit der Kunst des Südens geweckt, steht jedoch als eine fremde Kolonie innerhalb dieser Kunstwelt da, die sogar von ihrem Einfluße nicht unberührt blieb. Der große Meister und Mittelpunkt dieser Schule ist nach meiner Ueberzeugung Adam Elzheimer, ein Deutscher, welcher die gemüthvolle Innerlichkeit Dürer's in eigenthümlicher Weise weiter entwickelt und auf dem Felde des germanischen Geistes die Saat dort ausstreut, wo sie allein zu neuer Blüthe aufgehen konnte und sollte. Seiner sinnigen Auffassung entspricht schon die äußere Form, die außerordentliche Kleinheit seiner Bilder; zur Erreichung seines künstlerischen Endziels hat Elzheimer seine biblischen und mythologischen Gegenstände in den Kreis seiner Zeit, in die ihn umgebende Landschaft gezogen; seiner Auffassung entspricht die Komposition, die Wahl seiner Kostüme, seine einheitliche Beleuchtung, sein Helldunkel. Auf solche Weise gelang es ihm, dem Beschauer seine Gegenstände nahe zu rücken, dessen ganze Sympathie für dieselben zu erwecken. Elzheimer's „neue Art zu malen", welche ganz Rom entzückte, nur ihn allein nicht befriedigte, brachten die zahlreichen Schüler und Nachahmer, welche sich in Rom um ihn schaarten, nach Holland, so besonders Poelenburg, Uytenbroek und L. Bramer, den man mit Unrecht Rembrandt's Schüler nennt, J. Pinas, P. Lastman, Rembrandt's Lehrer, und Goudt, Rembrandt's großer Vorgänger in der Radirkunst. Wenn Rembrandt so den Einfluß Elzheimer's nur auf indirektem Wege erhielt, hat er doch den Geist seiner Werke weit tiefer ergriffen als jene Schüler; was Elzheimer erstrebte, finden wir in Rembrandt's Werken erreicht und übertroffen.

Nachdem uns der Verfasser so an den Zeitpunkt geleitet hat, in welchem Rembrandt erscheinen konnte, erscheinen mußte, begleitet er uns in Rembrandt's Geburtsstadt Leyden, in das Haus, wo er das Licht der Welt erblickte, in die Familie, der er das Leben verdankte. Er stellt zusammen, was über seine Jugend bekannt ist, giebt uns eine genaue Charakteristik seiner Lehrer, van Swanenburch und P. Lastman, und eine Uebersicht über Rembrandt's erste selbständige Zeit während seines Aufenthaltes in Leyden. Mit dem Jahre 1630, in welchem der Meister mit seiner Uebersiedelung nach Amsterdam in die Mitte der holländischen Kunst hineintritt und bald zu ihrem Mittelpunkte wird, beginnt Vosmaer seinen zweiten Theil: „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres."

In dieser Darstellung von dem Leben und Wirken des großen Meisters wird auch der vertrauteste Freund und Kenner desselben eine reiche Auswahl neuen Stoffes finden, während ihm Altes unter

neuen Gesichtspunkten vorgeführt wird. Vosmaer hat seine Darstellung nicht getrennt: nicht zunächst einen Abriß des Lebens, dann eine Beschreibung und Kritik der Werke gegeben. Wir verfolgen den Meister vielmehr von Stufe zu Stufe. Der Verfasser läßt uns in seine Häuslichkeit, in den Verkehr mit seinen Freunden hineinblicken und führt uns gleichzeitig in seine Werkstatt. So entrollt sich allmählich sein Lebenslauf wie seine Thätigkeit vor unseren Blicken. Werden wir diese Anordnung schon aus dem allgemeinen Gesichtspunkte billigen, daß die Werke des Meisters ja nur der Spiegel des Menschen sind, so erscheint sie uns gerade für Rembrandt doppelt glücklich. Denn wie der Meister auf der einen Seite ganz aufging in seiner Kunst, wie er so stolz auf dieselbe war, daß er nach Baldinucci's Erzählung in den Auktionen auf Bilder berühmter Meister sofort die höchsten Preise bot, damit das Publikum den wahren Werth der Künstler nicht unterschätze, so tritt uns auf der anderen Seite bei keinem Künstler in gleichem Maße die eigene Person, seine Stimmung, seine Umgebung in seinen Werken entgegen. Kennt man doch einige dreißig Selbstporträts des Meisters und etwa eine gleiche Zahl eigener Bildnisse unter seinen Radirungen! Wie oft tritt uns die ehrwürdige Gestalt seiner Mutter, treten uns die heiteren, liebenswürdigen Züge seiner ersten Frau, der Saskia van Ulenburgh, in Bildnissen wie in den Kompositionen des Meisters entgegen! Und ein Gleiches wird sich auch für die spätere Zeit des Meisters herausstellen, wenn erst der Schleier, welcher noch für uns über diesen Jahren ruht, gelüftet sein wird.

Auch in der Besprechung der Werke trennt Vosmaer nicht nach Gemälden, nach Radirungen, nach Zeichnungen, sondern nimmt sie nach der Zeit ihrer Entstehung und damit auch in ihrer wechselseitigen Beziehung und Bedeutung durch, eine Betrachtungsweise, welche, wie sie für eine Kritik der Werke durchaus erforderlich ist, auch allein uns ein vollständiges Bild des Künstlers auf jeder Entwicklungsstufe zu geben vermag. Dem Verfasser war für die Gemälde bereits durch uns umfassende, wenn auch noch wenig kritische Sammelwerk von Smith, durch Waagen's periegetische Werke, namentlich aber durch Bürger's in den Zeitschriften über Kunst und in seinen sonstigen Schriften zerstreute Abhandlungen über Rembrandt sehr wesentlich vorgearbeitet; jedoch fehlte bisher noch eine vollständige Zusammenstellung der Gemälde des Meisters nach ihrer Entstehungszeit. Für die Radirungen wie für die Zeichnungen ist Vosmaer's Behandlung dagegen der erste dankenswerthe Versuch dieser Art, dessen wichtigen Ergebnissen die allgemeine Anerkennung nicht fehlen wird. Es ist hier nicht der Platz, um über einzelne Bestimmungen zu diskutiren. Doch möchte ich in Bezug auf die Zeichnungen des Meisters bemerken, daß für eine Bestimmung der Behandlungsweise wie der Entstehungszeit derselben leider das Material noch gar zu wenig gesichtet ist, da selbst in den bedeutendsten öffentlichen Sammlungen die ächten Zeichnungen von den zahllosen Schularbeiten, Kopien und modernen Fälschungen noch nicht genügend gesondert worden sind; dazu kommt, daß die Bezeichnungen und Daten auch auf den ächten Zeichnungen meist gefälscht sind, so daß wir in Bezug auf die Entstehung derselben im Wesentlichen auf die Uebereinstimmung mit Gemälden des Meisters angewiesen sind; aber gerade bei diesen ist es besonders schwer, zu unterscheiden, ob wir eine Originalskizze oder die Kopie eines Schülers vor uns haben. Ich glaube, daß Herr Vosmaer in dieser Beziehung sein nach Gegenständen angeordnetes Verzeichniß von Zeichnungen aus ihm bekannten Sammlungen, welches er seinem Buche angeschlossen hat, noch nicht streng genug gesichtet hat. So vermag ich in der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinets, aus welcher der Verfasser einige zwanzig Originalzeichnungen aufführt, außer der höchst interessanten Kopie nach Lionardo's Abendmahl und der reizenden Zeichnung der Saskia als Braut kaum ein zweifellos ächtes Blatt weiter zu entdecken. Neben den vom Verfasser angeführten Sammlungen möchte ich hier noch auf folgende hinweisen: die Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, die bedeutendste für unsern Meister, das Städel'sche Museum zu Frankfurt, das Museum zu Braunschweig und die Münchener Sammlung von Handzeichnungen, und unter den Privatsammlungen die der Königin Marie zu Dresden, des Herrn Dréchsler zu Wien und des Herrn Hausmann zu Hannover.

Indem Vosmaer die einzelnen Perioden in der Entwicklungsgeschichte des Meisters durchgeht, bespricht er zugleich auch den Kreis der Schüler, welche sich in den verschiedenen Epochen um den Meister versammelten, und charakterisirt sie im Verhältniß zu ihrem Lehrer und in ihren Werken, falls solche noch auf uns gekommen sind, was leider bei einer ganzen Reihe seiner Schüler nicht der Fall ist.

Zum Schlusse giebt uns der Verfasser noch einmal das volle Gesammtbild des Meisters und zwar zunächst in den Augen seiner Zeitgenossen. Vosmaer hat in diesem besonders interessanten Kapitel seine Vertrautheit mit der gesammten alten Literatur Hollands noch deutlicher dokumentirt als im übrigen Werke, indem er Alles, was irgendwie auf Rembrandt Bezug hat, herangezogen und diese Urtheile ihrem kritischen Werth nach unter einander verglichen und gesichtet hat. Manchen wird es hier vielleicht überraschen, zu sehen, wie selbst die Zeitgenossen, die eigenen Schüler (wie S. van Hoogstraeten) dem großen Meister selten volle Gerechtigkeit angedeihen lassen, ihn niemals in seiner ganzen Bedeutung würdigen. Es ist dies ein interessanter Beweis der hohen, aber kurzen Blüthe der holländischen Kultur, ein Beweis auch dafür, daß Rembrandt, die bedeutendste Erscheinung in der Kunst- und Kulturgeschichte Hollands, über dieselbe hinausgeht und von wahrhaft internationaler Bedeutung ist. Das Verhältniß des Meisters zu seinen Kunstgenossen, seinen Landsleuten und Zeitgenossen kann nicht besser charakterisirt werden als durch die Worte von G. Lairesse über Rembrandt: „Die Malerei Rembrandt's ist nicht absolut schlecht zu nennen. — Es giebt sogar Leute, welche behaupten, er sei Meister gewesen in Allem, was in der Kunst darstellbar ist, und er habe die größten Meister übertroffen in der Nachahmung der Natur, in der Kraft des Kolorits, in der Pracht der Beleuchtung, in dem Reiz der Farbenharmonie und in der Erhabenheit und Eigenthümlichkeit seiner Gedanken. Ich bin aber anderer Ansicht, obgleich ich nicht leugnen will, daß es eine Zeit gab, wo ich für diese Art der Malerei eine Vorliebe hatte; aber ich habe meinen Irrthum und seine Manier zu malen abgeschworen, die nur auf grillenhaften Hirngespinnsten basirt.“ Aber schon als Lairesse, unter den Manieristen vielleicht der Meister der hohlsten Phrase, diese Worte niederschrieb, schon ein Menschenalter nach Rembrandt's Tode begannen seine Werke bereits wieder im Werthe und in der Achtung zu steigen, wenn auch zunächst nur auf Grund ihrer malerischen Wirkung und des Gefallens an dem, was dieser dem Meister innerlich so fern stehenden Zeit als phantastisches Wesen erscheinen mußte. Seine ästhetische, seine kulturhistorische Bedeutung zu würdigen, war dagegen erst der neuesten Zeit vorbehalten; es ist dieß das Verdienst von Koloff, dessen Abhandlung in Raumer's „Historischem Taschenbuch“ (1854 S. 401 ff.) in dieser Beziehung mustergültig bleiben wird, auch wenn neue Entdeckungen die Lebensverhältnisse des Meisters, wie es zu hoffen ist, immer mehr und mehr aufhellen werden.

Ein solches näheres Eingehen auf Rembrandt's ästhetische Bedeutung im Anschluß und nach dem Muster von Koloff hätten wir auch für die Schlußbetrachtungen Vosmaer's über Rembrandt als Künstler gewünscht. Wie derselbe zunächst mit Begeisterung, aber ohne phantastische Schwärmerei, völlig kritisch den Menschen im Meister geschildert hat, so würdigt er auch den Künstler seiner eigenthümlichen Auffassung und Behandlung nach in derselben klaren und vielseitigen Weise. Aber er skizzirt mehr, als er ausführt, namentlich da, wo es gilt, den Meister innerhalb der Kultur seines Landes und seiner Zeit zu kennzeichnen. Er weiß den Künstler nur dem Shakespeare zu vergleichen, wie den Menschen nur dem Michelangelo; aber diesen so höchst interessanten Vergleich durchzuführen bleibt er uns leider ebenso gut schuldig, wie alle Schriftsteller, die ihn bisher gebraucht haben. Scheute der Verfasser vielleicht überhaupt ästhetische Deduktionen, die uns Deutschen Bedürfniß sind und bleiben werden, wenn auch andere Nationen die Früchte derselben bespötteln mögen? Nach den kurzen aber geistreichen Blicken, welche uns Vosmaer an verschiedenen Stellen seines Werkes in die kulturhistorische und besonders in die literarische Bewegung Hollands im XVII. Jahrhundert thun läßt, wäre er gerade der Mann dazu gewesen, uns wie in die Entwicklung der holländischen Literatur so in die der Kunst des Landes einzuführen, Beider Verhältniß zu beleuchten, Rembrandt's Stellung innerhalb dieser Kultur, seine Bedeutung über dieselbe hinaus und damit seine Verwandtschaft mit Shakespeare näher zu präcisiren, und die Berührungspunkte dieser beiden großen Geister hervorzuheben, die — in der Zeit nicht weit von einander entfernt — die Höhepunkte in der Entwicklung zweier benachbarter und verwandter Nationen bilden, welche nach harten Kämpfen im Innern religiöse und politische Freiheit, nach Außen die Herrschaft auf dem Meere und damit die Stellung einer Weltmacht sich errungen hatten, in deren nationaler Verschiedenheit es aber eben begründet lag, daß die eine Nation ihre politischen Erfolge auf dem Gebiete der Poesie, die andere auf dem der Malerei künstlerisch wiederspiegelte!

Als ein recht umfangreicher Anhang ist dem Werke außer den bedeutendsten auf Rembrandt's Lebensverhältnisse bezüglichen Dokumenten, die wörtlich abgedruckt sind, ein Katalog der Werke des Meisters, seiner Gemälde, Radirungen und Zeichnungen, beigegeben. Auch hier ist die Entstehungszeit der Werke als Eintheilungsgrund genommen. Ich will nicht entscheiden, ob der Verfasser, nachdem er der ausführlichen Besprechung der Werke diese chronologische Anordnung gegeben hatte, dieselbe auch hier mit Recht beibehalten durfte, oder ob er diesem Kataloge vielleicht besser eine topographische oder gegenständliche Eintheilung zu Grunde gelegt hätte. Ich glaube, der Verfasser hat das Richtige getroffen; jedenfalls hätte er aber daneben eine topographische Aufzählung der Werke — wenn auch nur in aller Kürze — sich nicht ersparen dürfen. Ein derartiger Katalog hat schon als solcher große Annehmlichkeit; er würde aber zugleich auch für das Werk das passendste Register sein, welches so demselben gänzlich fehlt, wodurch die Benutzung leider sehr erschwert wird.

Was den Inhalt des Kataloges betrifft, so ist derselbe mit ganz außerordentlichem Fleiße ausgearbeitet. Ueber Gegenstand, Größe, Bezeichnung und Lebensgeschichte der Gemälde, meist auch über die besseren Reproduktionen nach denselben ist die genaueste Auskunft gegeben. Leider aber hat sich der Verfasser bei aller Ausführlichkeit im Einzelnen nicht möglichste Vollständigkeit zum Zwecke gemacht. Er konnte sich freilich nicht allein auf die Bilder beschränken, welche er selbst gesehen hat; denn — wie uns Vosmaer selbst in der Vorrede sagt — sind ihm die Schätze Englands, der Sammlungen in Petersburg, Wien und Süddeutschland, also etwa die Hälfte der noch erhaltenen Werke des Meisters nicht aus eigener Anschauung bekannt. Er hat sich deßhalb für die Gemälde dieser Sammlungen auf Gewährsmänner verlassen müssen, namentlich auf Waagen. Warum hat aber der Verfasser diese Gewährsmänner nur zum Theil benutzt? Warum erwähnt derselbe nach Waagen's Autorität in Petersburg nur 21 Gemälde des Meisters, während Waagen allein die doppelte Zahl von ächten Bildern in der Sammlung der Ermitage aufzählt? Weßhalb finden wir aus den Wiener Sammlungen gar nur 4 Bilder erwähnt? Der Verfasser hat augenscheinlich bei dieser Auswahl fast ausschließlich die datirten Bilder in sein Verzeichniß aufgenommen. Demnach ist es ohne Zweifel die Schwierigkeit gewesen, die nicht datirten Bilder in seinem chronologisch angelegten Kataloge unterzubringen, welche ihn zu dieser Auswahl bestimmt hat. Aber abgesehen davon, daß gerade in Waagen's periegetischen Werken auch bei solchen nicht datirten Gemälden des Meisters wenigstens die ungefähre Zeit der Entstehung derselben fast regelmäßig angegeben ist, hätte sich die Schwierigkeit sehr leicht lösen lassen, wenn der Verfasser sich in der obengedachten Weise zu der Anfertigung eines topographischen Katalogs hätte entschließen wollen. Erreichbarste Vollständigkeit scheint mir für den Katalog einer Monographie, welche — wie die vorliegende — doch möglichst abschließend sein will, ein Haupterforderniß zu sein, wenn auch die unvermeidlichen Gewährsmänner nur mit Kritik und unter Reserve gebraucht werden dürfen.

Freilich bleibt es bewunderungswürdig und ist uns ein Zeichen von der Begeisterung des Verfassers für den Meister und der liebevollen Sorgfalt im Studium der Bilder, welche ihm bekannt geworden sind, daß dieser Mangel einer vollständigeren Bekanntschaft mit den Werken des Meisters einen kaum bemerkbaren Einfluß auf die Beurtheilung der Werke Rembrandt's und seiner künstlerischen Thätigkeit überhaupt geübt hat.

Ich will im Folgenden den Versuch machen, Vosmaer's Verzeichniß der Gemälde Rembrandt's soweit ich Gelegenheit hatte, dieselben eingehender zu studiren, nach Möglichkeit zu vervollständigen oder auch nöthigenfalls meine etwa vom Verfasser abweichenden Ansichten über dieselben auszusprechen und zu motiviren. Namentlich werde ich mich bestreben, von den in Deutschland vorhandenen Gemälden, die fast den dritten Theil der Werke des Meisters ausmachen, eine vollständige und möglichst kritische Uebersicht zu geben; ich werde deßhalb auch solche Bilder deutscher Galerien, in deren Beurtheilung und Bestimmung ich ganz mit dem Verfasser übereinstimme, wenigstens kurz erwähnen.

In der folgenden Besprechung werde ich — im Anschluß an Vosmaer's Werk — die chronologische Ordnung im Allgemeinen befolgen.

Es ist bereits eine ältere, namentlich durch Bürger sanktionirte Sitte, Rembrandt's künstlerische Thätigkeit in drei Perioden einzutheilen, als deren bedeutsamste Repräsentanten man die „Anatomie“ im Haag vom Jahre 1632, die „Nachtwache“ zu Amsterdam vom Jahre 1642 und die





„Staalmeesters" gleichfalls zu Amsterdam vom Jahre 1661 anzuführen pflegt; wir können sie die Perioden der Jugend, der vollen Manneskraft und des Alters nennen, wie man mit größerem oder geringerem Rechte die Schöpfungen der meisten Künstler einzutheilen pflegt.

Wenn wir für Rembrandt's Werke diese Eintheilung als Grundlage einer übersichtlichen Behandlung derselben billigen und beibehalten können, so müssen wir uns doch hüten, daraus voreilig allgemeine Schlüsse zu folgern oder die Scheidungslinien allzu scharf zu ziehen. Denn gerade bei Rembrandt, der von aller Manier so weit entfernt ist, bekundet — wie bei keinem zweiten Meister — fast jedes Werk eine neue Seite seiner Auffassung und Behandlung, einen weiteren Fortschritt.

Namentlich gilt dies für die Werke seiner ersten Periode, welche man mit dem Jahre 1638 abzuschließen pflegt. Wenn wir in den ersten Bildern noch deutlich den Einfluß seiner Lehrer, namentlich des P. Lastman verfolgen können, macht sich bald die freie Auffassung und Behandlung der großen Porträtmaler der Zeit: eines Thomas de Keyser, eines Jan von Ravesteyn, eines Franz Hals auch in den Bildnissen Rembrandt's geltend. Aber diese Einwirkungen von Außen sehen wir den Meister nach kurzer Zeit selbständig bewältigen und rasch darüber hinausschreiten. Die Abhängigkeit von seinem Lehrer und die jugendliche Befangenheit, freilich schon gepaart mit einem lebhaften Ringen nach Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit, spricht aus den wenigen Gemälden, welche uns aus der Zeit seines Aufenthaltes in seiner Vaterstadt Leyden erhalten sind. Dahin gehört zunächst „Paulus im Gefängnisse" vom Jahre 1627, das erste bekannte Bild des Meisters, welches aus der Gal. Schönborn (Pommersfelden) in die Kunsthalle zu Stuttgart übergegangen ist. Nur wenig später kann der „h. Hieronymus im Gebet" in der Galerie Suermondt entstanden sein, welchen Vosmaer in das Jahr 1630 setzt. Dieser Zeit verdankt auch eine Reihe von Studienköpfen ihre Entstehung, die Vosmaer erst in die Jahre 1630 und 1633 verlegt. Sie stellen offenbar den jugendlichen Künstler selbst vor, — Köpfe in kleinem Format, ausschließlich zum Zwecke des Studiums angefertigt. Roh in der Zeichnung, grell im Licht und schwarz in den Schatten, machen sie einen wenig erfreulichen Eindruck, aber um so interessanter sind sie uns dadurch, daß sie uns den Meister bereits lebhaft mit dem Problem einer einheitlichen Beleuchtung beschäftigt zeigen, dessen Lösung ihm bald — wie keinem anderen Meister — gelingen sollte. Der eine dieser Studienköpfe befindet sich in der Galerie zu Kassel (No. 361), ein zweiter in der Galerie zu Gotha (IV, No. 5) mit dem Monogramm und der fast zerstörten Jahreszahl 1629 bezeichnet, endlich ein dritter im Museum des Haag (No. 120). Unter Rembrandt's Radirungen finden wir gleichfalls eine Reihe von ganz verwandten Selbstbildnissen aus den Jahren 1628—1631, die aus demselben Bestreben hervorgegangen sind und in ihrer Behandlung deutlich den Einfluß der radirten Blätter eines D. Hals, P. Quast u. A. dokumentiren.

Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam im Jahre 1630, ein Schritt, welchen der Meister gewiß im Vertrauen auf sein Kunstvermögen that und thun konnte, hat einen raschen Fortschritt in seinen Werken zur Folge. Die oben besprochenen Jugendarbeiten: jene wilden Studienköpfe wie jene Einzelfiguren sind noch von harter, wenn auch genialer Ausführung und geringem Farbenreiz. Wie großartig, wie selbständig erscheint der Meister dagegen schon in seiner „Darstellung im Tempel" vom Jahre 1631 (Museum des Haag), der ersten figurenreichen Komposition des Meisters und zugleich einer der bekanntesten und gefeiertsten! Jene Einzelfiguren, die bald als Philosophen, als Gelehrte oder als Heilige in den Galeriekatalogen bezeichnet sind, spielen freilich noch eine Zeit lang eine Rolle unter des Meisters Werken; jedoch sind sie jetzt weniger um ihrer selbst willen da, sondern entweder als Staffage für ein in magischem Helldunkel gehaltenes Interieur gewählt, — wie die beiden „Philosophen" im Louvre vom Jahre 1633, — oder zu einem Genrebilde verarbeitet, wie uns dies der „Philosoph" der Braunschweiger Galerie (No. 519) in der sehr gelungenen Radirung Unger's vergegenwärtigt. Vosmaer setzt die Entstehung dieses kleinen Bildes in das Jahr 1645; aber die Behandlung weist durchaus auf diese frühe Zeit des Meisters hin, damit scheint auch die leider sehr beschädigte Bezeichnung und Datirung übereinzustimmen, die ich 1633 gelesen habe. Hierher gehört auch noch ein Bild der Stockholmer Galerie, eines „h. Anastasius", welches der Katalog als mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1631 versehen angiebt, — vielleicht das Bild, welches Vosmaer ohne Angabe des Ortes beim Jahre 1632 erwähnt.

Auch an Studienköpfen, an „Kriegern“, „Juden“, „Rabbinern“ und wie sie sonst in den Katalogen aufgeführt werden, fehlt es diesen Jahren nicht; aber sie erhalten jetzt bereits den Stempel von Charakterköpfen, selbst von wahrhaft historischer Auffassung. Dahin gehören zunächst die vier Köpfe alter Männer in der Galerie zu Kassel, deren Entstehung Vosmaer in das Jahr 1630 setzt. Das eine derselben (No. 348) trägt in der That das Monogramm und die Jahreszahl 1630; zwei andere (No. 355 und 365) sind dagegen Rt. 1632 und Rt. van Ryn 1632 bezeichnet, und ihnen entspricht ein dritter, anscheinend nicht bezeichneter Kopf unter No. 349 des Katalogs. Aus demselben Jahre datirt ein vortreffliches, von Vosmaer nicht mit aufgeführtes Brustbild eines Alten in der Großherzoglichen Galerie zu Oldenburg (No. 124), das bei geringerer Lichtwirkung doch von flüssigerer und breiterer Behandlung ist. Von dem schönen, von 1630 datirten Kopfe eines Juden, „Philon“ genannt, welcher mit der Tschager'schen Galerie in die öffentliche Sammlung zu Innsbruck übergegangen ist, führt Vosmaer noch eine Originalwiederholung in der Sammlung Suermondt zu Aachen an; jedoch hält Hr. Suermondt selbst das Bildchen nur für eine Schulkopie und hat es deßhalb aus seiner Sammlung ausrangirt. Auch das früher in der Weyer'schen Sammlung, jetzt bei Hrn. Neven in Köln befindliche Gemälde einer „jungen Frau, die auf die Reden einer Alten horcht“ ist kein Werk Rembrandt's.

Größere historische Kompositionen finden wir in den Bildern dieser Zeit noch seltener als in den gleichzeitigen Radirungen; die beiden einzigen bedeutenden sind außer der bereits erwähnten „Darstellung im Tempel“ der „Raub der Proserpina“ und „der Raub der Europa“, Gegenstücke, welche dem Meister wegen ihrer baroden Eigenthümlichkeit lange Zeit ganz mit Unrecht abgesprochen sind. Der „Raub der Europa“ befand sich bei dem Herzog von Morny, aus dessen Sammlung er zu dem Preise von 9000 Francs verkauft wurde. Das Bild ist völlig ächt „Rt. van Ryn 1632“ bezeichnet, so daß wir also auch das Gegenstück, den Raub der Proserpina, — ein nur noch als Ruine erhaltenes Bild der Berliner Galerie — dieser Zeit zuschreiben dürfen.

Im Gegensatze zu diesen Bildern macht sich in den gleichzeitigen Bildnissen — wie oben schon bemerkt — der Einfluß der damaligen berühmten Porträtmaler geltend, und zwar anfangs namentlich der des Thomas de Keyser, welcher gerade damals, wie uns die schönen Bildnisse der Donatoren bei Suermondt (vom Jahre 1628) beweisen, auf der Höhe seines Kunstvermögens stand. Daß sich dieser Einfluß nur in einer allgemeinen Verwandtschaft in Auffassung, Haltung und Färbung, niemals aber in knechtischer Nachahmung geltend macht, ist bei einem Meister wie Rembrandt selbstverständlich. Durch Umfang das bedeutendste und bekannteste Bild dieser Richtung ist die Anatomie im Haag von 1632. Vosmaer erwähnt die in Deutschland vorhandenen Porträts dieser Jahre, so viel ich weiß, vollständig: in Kassel den „Coppenol“ etwa von 1632 und den „Poeten Kroll“ vom Jahre 1633; in Dresden ein männliches, wenig erfreuliches Bildniß von 1633; in Gotha ein sehr verwandtes, etwas trockenes Brustbild eines Jünglings, etwa von 1632 (mit Unrecht von Vosmaer angezweifelt); in Braunschweig die fälschlich Hugo Grotius und Frau genannten Bildnisse, von denen das letztere von 1633, ersteres von 1632 datirt ist (und nicht, wie Vosmaer angiebt, 1631). Das unter dem Namen der „Prophetin Hannah“ bekannte Bildniß der Mutter Rembrandt's hat die Oldenburger Galerie (No. 123) aus dem Verkauf der Galerie von Pommersfelden erworben; es trägt Monogramm und Jahreszahl 1631. Ein vom Jahre 1632 datirtes weibliches Porträt, das von großer Schönheit sein soll, besitzt die Galerie von Stockholm.

Auch eine kleine Flachlandschaft in der Galerie des Hrn. Suermondt, die Vosmaer erst in das Jahr 1640 setzt, möchte ich nach der großen Verwandtschaft, welche sie in Färbung und Auffassung mit den Bildern der alten Landschaftsschule, namentlich mit van Goijen zeigt, dieser Zeit, spätestens den Jahren 1634 bis 1636, zuschreiben.

(Schluß folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

IV.

Plastik.

(Schluß.)

Mit Abbildungen.

Die Mailänder Schule macht der römischen nahezu den Rang streitig und ist dieser an Vorzügen wie an Gebrechen so ähnlich, daß man sie kaum trennen sollte. Fraccaroli zeigt in seinem verwundeten Achill, einem Paradestück jungmännlicher Schönheit die ganze verweichlichte Glätte Canova's verbunden mit empfindlicher akademischer Selbstzufriedenheit, während man in seiner Eva eine Venus mit englischen Locken erkennt, in richtiger Würdigung des englischen Marktes, der aus verkehrter Prüderie bekanntlich Even für die „unanständigen" Venuse substituirt hat. Magni's Sokratesstatue entspricht den an diesen Mann gestellten Anforderungen in keiner Weise; es ist ein Sokrates vom Theater, ohne alle innere Wahrheit; der einfache, drapirungslose Mantel genügt daher so wenig, wie die bekannte Maske: der erstere ist ebenso wenig bewegt, wie die letztere durchgeistigt. Mehr entspricht dem italienischen Vermögen der „Frühling", den Argenti in einem tänzelnden reizenden Backfisch jedenfalls gelungener giebt, als Croff seine Diana, deren fad-lächelndes Gesicht zur vorzugsweisen Betrachtung ihres Windhundes drängt. Zwei sich in der Quelle spiegelnde Sylvien von Ritter Barzaghi und Biella sind geziert graziös, und deshalb mehr als die sonstige kalte Formenschönheit; dafür erscheint die erstere, mit einer Hand eine Rose an das Haar, mit der anderen Blumen im herabgesunkenen Hemd haltend, geradezu als eine Kokette vom Scheitel bis zum Hacken, während die letztere etwas mehr natürliche Anmuth besitzt. Von den zwei badenden Mädchen von Tantardini entschädigt das eine, in üppiger Schönheit leicht auf einen Felsen hingegossen, die Rechte vor der Sonne schützend über dem Kopf, für die Leerheit des ausdruckslosen Idealkopfes durch Körperschönheit, während bei dem zweiten auch das naturalistische, über den Arm gelegte Hemd und die Medaille mit dem durchstochenen Herzen nicht mit dem faden Alltagskopf und langen Haarnetz versöhnt. Auch die „Bescheidenheit" desselben Künstlers ist eine inhaltslose Formschönheit, während bei seinem „lesenden Mädchen" auf der Behandlung des Seidenstoffkleides, des Unterrocks und der geschlitzten Damastjacke der Schwerpunkt ruht. Sind aber alle diese Dinge, so weit sie nackt sind, reizend, so kann dieß wenigstens im anständigen Sinne nicht von dem merkwürdigerweise prämiirten „Traum der Unschuld" von Argenti gesagt werden, welcher ein nacktes Mädchen mit hinaufgezogenen Beinen (weil das Lager zu kurz) auf einem Bette liegend darstellt, eine kaum schön zu nennende Aktfigur, die als solche einen widerlich wahren und darum unanständigen Eindruck macht. Der Bacchanten-Knabe von Somajni erhält seine zweifelhafte Bedeutung durch eine ihn fast erdrückende überhängende Rebe, an der er sich hält. Mittelmäßig ist Bernasconi's Ehebrecherin, deren biblischer Sinn sich nur durch die Zeichen im Sande kenntlich macht, besser Miglioretti's sterbender, aber für Leben und Sterben zu hohl liegender Abel, eine etwas schwindsüchtige Modellstudie, die für den Sohn des Stammvaters aller Menschen und jener Eva, die uns Cabanel als fähig, ein ganzes Menschengeschlecht zu erzeugen, gezeigt hat, weniger passend erscheint. Geringes Verständniß für Gestalten der germanischen Poesie zeigen Calvi's Hamlet und Ophelia, wie Tantardini's Faust und Gretchen, wenn sie auch alle technisch meisterhaft und vollendet sind. Calvi's Othellobüste aber ist ein gelungener Versuch, mit Kontrasten zu wirken, indem die dunkel geätzte Bronze durch die weißmarmorne Kopfumhüllung, wie das weiße Tuch in der Mohrenhand wirklich drastisch wirken. Wenn auch Othello hier nichts als ein Mohr im weißen

Burnus ist und das Ganze ziemlich stark nach dem Hautgout der späteren römischen Kaiserzeit für Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Materialien schmeckt, so bleibt es doch vereinzelt ein glücklicher Griff, und der Mohrenkopf würde auch durch seinen für italienische Arbeit ungewöhnlichen Ausdruck an und für sich wirken. — Das Genre wird durch die bekannte Scene von Giotto eröffnet, wie er, auf einem Steine Schafe zeichnend, von Cimabue gefunden wird, von Bernasconi, ein zwanglos komponirtes und gefälliges Werk. Galli's Bettlerin mit Knaben ist trotz allem Naturalismus trocken. Vom Kindergenre ist Miglioretti's „È morta," d. h. ein einen todten Vogel beweinendes Kind, sentimental und fade. Besser Pereda's erste Lektion, welche uns einen mit geöffnetem Munde buchstabirenden Knaben im herabgesunkenen Hemdchen zeigt, der seine Uebungen im Mailänder „Nuovo Sillabario" mit dem Finger unterstützt. Wenn aber auch der Künstler diese Ueberschrift zum Verständniß der Darstellung, über welche indeß schon die am Boden liegende Schultasche keinen Zweifel übrig läßt, wenn er Titel und Inhalt am Abcbuch für nöthig hält, so erscheint es doch geradezu abgeschmackt, auf der Kehrseite „Prezzo c. 20" zu lesen. Recht naiv ist „der erste Freund" von Barzaghi, ein kleines Mädchen, wieder im herabgesunkenen Hemd, ein possirliches borstiges Hündchen mit leider nur zu glasigen Bolzaugen im Arm haltend, während die Puppe am Boden liegt; recht lebendig auch Magni's Kind mit der Bonbonschüssel auf einem Kissen und Braga's „Apportez". Von den Büsten ist Emanueli's jugendlicher Napoleon I. fesselnd, Fraccaroli's Venetia dagegen langweilig. Unter den drei Mailänder Thierstücken endlich befriedigen Airaghi's mit dem Nähkästchen spielende Katzen trotz der mißrathenen Köpfe durch die Komposition, auch Lombardi's mit dem Fächer scherzender Rattenfänger, während Conti's todte Vögel wahre Bravourreliefs sind. Besondere Erwähnung verdient noch die reiche und fein ciselirte Silberschale von Gagliardo mit Darstellungen aus Hannibal's Geschichte, doppelt interessant dadurch, daß die Ausstellung Gelegenheit bot, das Original der Deckelgruppe, die „Jugend Hannibals" von d'Epinay zu vergleichen.

Von dem übrigen Italien außer Rom und Mailand sollte man sich von der Stadt des Michelangelo, von Florenz, Bedeutendes erwarten. Allein die Einwirkung des großen Buonarroti auf die modernste Plastik ist in Wahrheit keineswegs so groß, wie man sie in der Theorie anzunehmen geneigt ist. Der Untergang der letzten Ausartung seiner Richtung im vorigen Jahrhundert und die puristische Rückkehr zu klassischen Vorbildern hat von seiner Schule sehr wenig übrig gelassen. Wenn Zocchi sich an ihn erinnert und seine Knabenarbeit im Hofe von S. Marco, die Herstellung seines ersten plastischen Probestücks, der Faunsmaske, zum Vorwurfe nimmt, so bedauern wir, den Gegenstand als das Beste an dem Werke bezeichnen zu müssen, wenn auch die arbeitende Stellung des Knaben nicht mißlungen genannt werden kann; allein — ein Michelangelo ist und wird Zocchi's Junge nimmermehr. Große Männer wollen nicht alltäglich behandelt sein. Zocchi's glückliche Kinderträume hätten sich für Ausführung in Wachs besser geeignet als in Marmor: eine Fatsche naturgetreu darzustellen, heißt jedenfalls das edle Material verschwenden. Eine gute Arbeit ist Campi's bettelnder Amor, der, den Pfeil hinter sich haltend, wahrscheinlich im Nothfall Gewalt brauchen wird, vorerst aber schelmisch schmeichelnd zuredet. Hervorragender aber ist des Florentiners Grita Scene aus dem Bombardement von Palermo, nach der Inschrift „alla coscienza dei governi" gewidmet. Es ist eine Gruppe von Leichen (Mutter mit Kindern) unter den Trümmern eines zerschossenen Hauses. Daß der Gegenstand für die Plastik ästhetisch unzugänglich, ist klar; kein Auge wünscht stets wüsten Schutt zu sehen, das menschliche Gefühl verlangt Wegräumen desselben und Aufnahme der schrecklich situirten Leichen: und doch hat die Gruppe nicht unbedeutenden künstlerischen Werth. Die starrenden Trümmer beherrschen das Ganze, und die starrenden Leichen selbst fügen sich mit ihren geradlinig gestreckten und sich kreuzenden Armen in die Linien desselben, so daß selbst im Gräßlichen Harmonie liegt. Eine theatralisch arrangirte Gruppe der Art würde anwidern, die gräßliche Wahrheit derselben aber, wie sie uns hier entgegentritt, wirkt ergreifend. — Como hat drei Werke gesandt: eine doppelfischschwänzige Najade von Peluzzi, welche als Brunnenfigur einen Fisch in einem Netz als Wasserspeier aufwärts hält, während ein Knabe unter dem Netz sein Gesicht mit dem Händchen gegen das herabfallende Wasser schützt, zeigt keinen architektonischen Aufbau, wie ihn der Zweck fordert, abgesehen von der rokokohaften Verdrehung des Körpers und dem widerstrebenden Gedanken des

Stehens einer fischschwänzigen Figur auf dem Festlande. Giani aus Como bringt eine gute Porträtbüste Massimo d'Azeglio's, aber auch eine langweilige Büste aus dem historisch-idealen Gebiet, Galilei, wie nicht minder der Turiner Bedora in seinem Columbus.

Lieferten die Italiener bis auf wenige Ausnahmen nur Werke in dem ihnen heimischen Marmor, so fiel bei den Franzosen der größte Theil in das Gebiet des Bronzegusses. Marmor war nur in 5, Gyps, aus Abgüssen zum Theil von Terracotten, zum andern Theil von Modellen für Bronzeguß bestehend, in 10 Stück vertreten. Die 23 Bronzen zeigten aber auch, daß die Franzosen diese Technik und ihren Styl erfaßt haben, wie kein anderes Volk, so daß wir Deutsche hierin noch gehörig von ihnen lernen können. Dabei finden wir Wahrheit, Sicherheit und Leichtigkeit im Vortrag, welche in vielen Fällen für den Mangel an idealem Aufschwung entschädigen. Moreau-Vauthier's Zampognaro, ein italienischer Hirtenknabe von anmuthig-lebensvoller Gestalt mit treuherzigem Ausdruck von Armuth, Müdigkeit und Hunger, meisterhaft auch in seiner wahren, etwas gebrauchten und vernachlässigten, aber höchst kleidsamen Tracht, darf vielleicht an die Spitze gestellt werden, zugleich mit Le Harrivel-Durocher's „Blindekuh", einem Mädchen mit verbundenen Augen, das den Kopf vorstreckend mit beiden Händen hascht und dazu, wie an den Fußtapfen kenntlich, planlos im Sande herumtrippelt, und zwar den vorgestreckten Fuß einwärts gestellt, um für jede Bewegung bereit zu sein und sicher zu stehen: einem Bronzeguß, der in seinen knappen Formen wie in deren Modellirung, namentlich aber in der dünnen, scharfbrüchigen Gewandung ein Studium der antiken Bronzemuster zeigt, welches die antike Technik auch für uns keineswegs mehr als ganz unerreichbar erscheinen läßt. Sehr drastisch ist d'Epinay's Hannibal als Knabe mit dem Adler ringend. Erscheint es auch störend, wenn auf einem idealen, etwas an einen Niobiden erinnernden, Rumpf der häßliche Kopf eines Afrikanerknaben sitzt, so wird doch der erstere von dem gesträubten prachtvollen Gefieder des Adlers so gedeckt, daß die Disharmonie weniger auffällt. Von ganz energischer Wirkung aber ist das Sichinsaugesehen der beiden Kämpfer, und überhaupt die Anstrengung auf beiden Seiten großartig. Perrey's Kreiselspieler zeigt auch tüchtiges Formenstudium nach antiken Mustern. Cambos' Grille nach Lafontaine ist pikant in ihrer dürftigen Gewandung und in dem schauernden Zusammendrängen ihrer üppigen Formen; ähnlich Marcellin's Kypris, den Amor säugend, indem sie Milch aus ihrer Brust drückt und die Tropfen dem heraufstrebenden Liebesgott in den geöffneten Mund fallen läßt, eine Komposition, die jedoch an unmotivirter Stellung leidet, welche namentlich den Amor unerklärlich schweben läßt. Dasselbe Gebrechen zeigt der spielende Satyr von Gumery, freilich nach praxitelischem Typus eher ein Silen, reich modellirt mit lebendigem Haar, ein Zicklein in die Luft haltend und dadurch sein Gleichgewicht noch mehr gefährdend. Bartholdi's Genius in den Klauen des Unglücks mißfällt, obwohl sonst durch Wahrheit fesselnd, durch die unangenehmen Linien des aufschwebenden Genius, wie durch das unnatürliche Kauern des ihn wieder herabzerrenden Unglücks. Etex dürfte nicht in der Lage sein, einen neuen Heraklestypus durchzusetzen, würde also besser gethan haben, in seiner Heraklesstatuette beim lysippischen zu verbleiben, denn die gerühmte Wirkung des lysippischen Tafelaufsatzes (Herakles Epitrapezios) erreicht er wenigstens durch Plumpheit nicht. Der prämiirte Carpeaux endlich scheint nur ein Gesicht in seiner Mappe zu haben, der hübsche an der Muschel lauschende Schelm wiederholt sich nämlich an seinen fünf Stücken. Grandios sind zwei Bronzebüsten von Marcello, Bianca Capello und Gorgo. Die erstere, eine der schönsten Erscheinungen der Ausstellung, in Kostüm und Zügen an das Cinquecento erinnernd, giebt durch das großartige Profil, die geistvollen tiefliegenden Augen, die edle Nase mit den emporgezogenen Nüstern, den schlanken Hals eine Heroine der nobelsten Art. Gorgo zeigt mehr eine ehemalige, durch Leidenschaft verbrannte Schönheit, zu welcher der phantastische Putz von Löwenhaut, Schlangen und Drachen, gehoben durch theilweise Versilberung, Vergoldung und Schwärzung, ebenso passend erfunden ist, wie der solide reiche Schmuck für die Bianca. Trolley-Astoud's Reliefporträts sind als solche widrig styllos, mögen aber sonst die Wahrheit bis zur photographischen steigern. Von den beiden Zinkstatuen ist Rochet's Raffael elegant und leicht, in der knappen Gewandung wie in der Stellung natürlich und im Ganzen wohlthuend durch das Fernsein aller Prätension. Millet's Ariadne dagegen ist eine vom Liebsten verlassene Schönheit mit verhülltem Gesicht, und weiter nichts. Die kleinen Thierstücke von Mène und Parmentier dürfen nur rühmend genannt werden.

Von den für Bronzegüsse berechneten Gypsen ist der tanzende Faun von Lequesne wirklich bronzirt. Für Gyps zu kühn, wie der Erfolg gelehrt hat, balancirt dieser in lebensvoller Wahrheit mit einem Fuß auf dem Schlauche. Eines der bedeutendsten Werke der Ausstellung, vielleicht auch für Marmor verwendbar, war Perrey's Geizhals. Mißtrauen auf der Stirne, Arbeit, Entbehrung und schlaflose Nächte in den Augen, und Entschlossenheit auf dem zusammengekniffenen, von unten vorgeschobenen Munde, so sitzt die zusammengekauerte, fast nackte Gestalt, im Begriff die Säcke, von welchen sie einen, ihn mehr als sich selbst mit dem einzigen Tuche verhüllend, mit beiden Händen auf dem Schooße hält, während ein Fuß auf den anderen tritt, aufs äußerste zu vertheidigen: eine gewaltige Allegorie in voller individueller Wahrheit. Köstlich sind die beiden als Terracotten zu fassenden Porträtbüsten von Dantan, besonders Rossini, eine Mischung von Tonkünstler und weichlichem Gourmand mit dem wässrigen, wenig geöffneten Genußauge und der bewußten Ueberlegenheit in dem eingezogenen Munde, auch Beethoven in seiner tiefsinnigen Träumerei. Die Terracotten von Carrier-Belleuse würden sich unmittelbar anreihen, wenn Dante in seinem gewaltigen Ernst nicht bis zur Todtenmaske outrirt und auch in der betenden Neapolitanerin das Elend nicht zu schneidend markirt wäre. Carpeaux's Knaben und Mädchen mit der Muschel in Terracotta wurden schon erwähnt, und Doussault's Lais leidet unter einem zu viel versprechenden Namen. — Oudiné's Gypsbüste Flandrin's, der Aehnlichkeit wegen häufig mit Garibaldi verwechselt, leitet zu den Marmorarbeiten hinüber, in welchen die Franzosen entschieden schwach sind. Etex's Ascet, der sich mit großer Prätension allen Besuchern der Ausstellung in den Weg legte und aus allen seinen Schwächen, als nackt auf Dornen liegend oder sich wälzend in nur zu ostensibler Demuth, kein Hehl macht, war mir eine der widerwärtigsten Erscheinungen. Die Umschrift belehrt über den Gegenstand; der 18jährige h. Benedict bekämpft auf diese Weise seine fleischlichen Begierden; doch konnte auch der Entstehungsort (Subiaco) mich nicht überzeugen, es hier nicht mit einer Hermaphroditenidee zu thun zu haben, welche in Folge vieler im Marmor auftretender schwarzer Flecken sich zum wundmaligen Asceten ausgewachsen. Garnaud's „Erwachen" ist nett und ansprechend, zeigt jedoch mehr italienische Schule, ebenso Vimercati's Poesie, wenn auch dieser Büste die indifferente Keuschheit italienischer Idealbüsten schon etwas abhanden gekommen. Millet's Damenporträt, ein ganz kleines Marmorfigürchen in einer Wolke von Robe so auf einem Lehnstuhle sitzend, daß die dessinirten Unterröcke gezählt werden könnten, macht einen unangenehmen Eindruck. Cain's Falke endlich ist ein lebendiges Thierstück, doch allen Reliefgesetzen, wie überhaupt die Reliefs der Franzosen, Hohn sprechend.

Mußten wir bei Behandlung der Italiener die Gruppirung nach den Sujets, bei den Franzosen die nach dem Materiale als die zweckmäßigste zu Grunde legen, so kann bei den Deutschen nur Künstler für Künstler betrachtet werden, weil die hervorragenden Meister häufig Werke verschiedener Gattungen geliefert, und namentlich, weil die individuelle Richtung bei jedem unserer eklektischen Landsleute weit mehr durchschlägt, wie bei den mehr ihrem nationalen Ductus folgenden romanischen Nachbarn. Weitaus das größte Kontingent hatte — nicht blos der Bedeutung seiner Bildhauerschule, sondern auch der leichten Verbringung wegen — München geliefert: keineswegs zum Vortheile seiner Repräsentation, indem das überwiegende Mittelgut mit zu viel Prätension auftrat, als daß es einen passenden Hintergrund abgegeben hätte, von welchem sich das Gewähltere entsprechend abheben konnte. Den Reigen eröffnen die wohlbekannten Statuenbildner, die Professoren Widnmann und Brugger, welche indeß gut gethan haben, nicht überwiegend aus ihrem Vorrath von Statuenmodellen auszustellen: abgesehen von den berührten Mißverhältnissen einer Zusammenstellung kolossaler und lebensgroßer Bildwerke hieße dieß namentlich hier, wo Markt und Straßen Zeugen ihrer statuarischen Kunst genug besitzen, Eulen nach Athen tragen. So wird sich denn auch Widnmann's Cornelius seinerzeit am gehörigen Orte besser ausnehmen als in der Ausstellung, obwohl nicht verschwiegen werden darf, daß das sonst treffliche Modell wieder an der hier gewohnten, für Bronzeguß stylwidrigen filzartigen Gewandung laborirt. Auch seine schöne Sarkophagstatue, die Großherzogin Mathilde von Hessen darstellend, (was der Katalog nicht zu verschweigen nöthig gehabt hätte), würde mehr Wirkung in einer mehr architektonischen Placirung gehabt haben, sowie sie in der katholischen Kirche in Darmstadt erscheint, wenn ihr auch immer die vorausgegangene Rauch'sche Königin Louise in Charlottenburg Eintrag

thun wird. In Brunhilde und Thalia erscheint Widnmann fast zu sehr als Professor der Bildhauerschule, der seinen Kunstjüngern nur rein Schulgerechtes schaffen dürfe, sei es nun im Gebiet der Romantik oder der Antike. Brugger's Büsten befriedigen weniger, als seine Gruppen, namentlich die kleine Marmorgruppe: Satyr mit einem Panther spielend, welchem er neckend eine Fruchtschale entzieht, von welcher jedoch das Thier, katzenartig zutraulich den Kopf nach seinem zweibeinigen Gespielen wendend, schon eine Traube unter den Krallen hat, — ein reizendes, an die bacchischen Reliefs des Alterthums gemahnendes Werk. Akademischer erscheint Dädalus, seinem Sohne Icarus unter väterlichen Lehren die Fittiche anbindend, übrigens ein Werk von großartiger, aber etwas kalter



Dädalus und Icarus. Von Fr. Brugger.

Schönheit. (Vergl. die Abbildung). Knoll's trefflicher Tannhäuserschild ist aus früherer Zeit bekannt. Von sinniger schlichter Schönheit ist sein Brunnenmodell, die h. Elisabeth darstellend, welche am linken Arm ein an ihrer Brust schlafendes Kind trägt, an der rechten aber einen Knaben führt, während sich links ein weinendes Mädchen unter ihrem Mantel birgt. Knoll's Skizze zum Uhlanddenkmal zeigt die Schwierigkeit, Darstellungen aus verschiedenen Perioden miteinander zu verbinden. Landwehrmann und Barde, Schäferidylle und Ritterthum sind schlechterdings unvereinbar, wie auch diese alle mit den darüber befindlichen Allegorien Muse, Beredsamkeit, Sagenforschung und Vaterlandsliebe, und auch die vollendetste Darstellung des Einzelnen, wie der gelungenste monumentale Aufbau des Ganzen werden diese Disharmonie nicht lösen können. Wie nun die drei genannten Meister die alt-

berühmte Münchener Schule am hervorragendsten vertraten, so repräsentirte Wagmüller das neue malerisch-naturalistische Element. Seine kolossale, für ein Hospital bestimmte „Krankenpflege“, welche als imponirende Frauengestalt einem todtkranken Knaben unter die Arme greift, ist allerdings ein packendes Werk, das jedoch durch seinen grellen Naturalismus, namentlich in dem abschreckend abgemagerten Knaben, auch theilweise abstößt. Die zu flott behandelten Gewänder werden partienweise flunkerig und lassen eine liebevolle und verständliche Modellirung zu empfindlich vermissen. Mehr befriedigten die beiden Bronzestatuetten, auch als solche: namentlich das Mädchen mit der Eidechse mit ihrem auf malerischen Effekt berechneten zerknitterten Gewand und dem energischen Umschauen nach dem rückwärts befindlichen Thierchen, welchem zu folgen der Beschauer sich unwillkürlich gedrungen fühlt. Recht lebendig ist auch die Schmetterlingsfängerin. Die zahlreichen Porträts aber zwingen uns zu einigen Erwägungen. Es ist richtig, Leben und Naturwahrheit sind frappant, und doch bleibt der Erinnerung nur die Vorstellung, als ob alle Modelle des Künstlers schwammige Lebemänner von großer Aehnlichkeit unter sich gewesen seien. Dazu die gleichmäßige nonchalante Drapirung der Büste, welche manchmal geradezu einer vorgesteckten Serviette gleicht und den angegebenen Eindruck noch steigert. Kurz die höchst geniale Behandlungsweise scheint schon ziemlich nahe an Manierirtheit zu streifen, von deren Klippe der Künstler rechtzeitig sich abwenden möge. Fräulein Ney lieferte in der Büste des Königs von Bayern ein geistvolles und porträtwahres Werk. Italienische Schulung repräsentirt am hervorragendsten Heß, dessen drei schöne italienische Büsten bei gleich liebevoller Durchführung doch mehr Individualität und Ausdruck zeigen, als wir dieß bei den Italienern finden. Seine „Trauer“ ist eine wohlthuende Komposition für ein Grabdenkmal, deren Ausführung nur erwünscht sein dürfte. Seinen Baumeistern der Frauenkirche jedoch fehlt bei aller Trefflichkeit des Porträts und Kostüms doch das Gruppenmäßige, wie das Rietschel so schön gefunden, — es sind zwei Statuen nebeneinander. Mit etwas weniger Individualität verfolgt Hautmann italienische Ziele. Doch ist seine Porträtbüste (Fürst Hohenlohe?) wahr. Seine Idealbüste, wie seine Venus mit Amor, sind im italienischen Sinne gut, weniger die Kinder im Korbe, welche lediglich durch den Gegenstand wirken können. Hirt hat in seinem „verweigerten Kuß“ ein belehrendes Beispiel gegeben, wie keusch und edel der Deutsche einen Gegenstand faßt, für welchen der Franzose die Mittel aus dem Koketten- und Grisettenthum schöpft; neben diesem seinem besten Werk sind Faust und Gretchen, die Spinnerin und die Flötenbläserin lediglich hübsch, besser der Knabe, der einen Hund apportiren läßt. Ferd. Miller's Mädchen mit dem Hund, ein zarter Bronzeguß und schönes Trachtenstück, ist besonders anziehend durch das graziöse, nach dem Brodkörbchen strebende Windspiel. In andrer Art gediegen sind die kraftvollen Jünglingsgestalten für einen Brunnen in Cincinnati, von welchen die eine reitend einen Delphin zügelt, die andere in ähnlicher Stellung eine Schildkröte zu größerer Eile antreibt. Auch das sich mit Perlen schmückende Mädchen für denselben Brunnen von Fr. Miller ist eine ganz tüchtige Arbeit. Viel Verständniß für klassische Schönheit und Komposition zeigt Vitali in seinem Gypsrelief „Hektors Abschied“ wie in seinem Theseus; auch Schreitmüller mit seinen Amoretten auf dem Panther, welche Pendants jedoch, näher gerückt, wie auf dem linken Flügel des Münchener Polytechnikums, in ihren Hauptlinien mehr architektonische Symmetrie fordern würden, woran die für Architektur verwendete Plastik nicht leicht zu viel haben kann. Schwanthaler's Knabe mit Vogel und schlafender Hirt, der aufgeweichte Barberini'sche Faun, wären sonst ganz befriedigend, wenn man nicht leider an den Namen des Künstlers höhere Anforderungen als bei hundert andern stellen würde. Herold's Loreley ist eine volle, üppige, doch keineswegs vergrämt träumerische Schönheit. Ungerer's Mädchen vor dem Bade giebt das schauernde Gefühl bei der Berührung kalten Wassers mit Empfindung, auch sein Schwan mit Schlange ist lebendig; seiner Leda jedoch fehlt das, was Zeus berückte, gänzlich, namentlich die Schönheit. Sehr gut ist Roth's Athlet mit der Kugel, eine recht brauchbare Aktstudie. Tüchtige akademische Reliefs sind Greinwald's Abgang zum Kreuzzug und Rückkehr. Durch gelungenen Aufbau wirkt Geiger's „Leben ein Traum“, durch Empfindung Walker's Aschenbrödel, durch die für Bronzeguß geeignete Gewandung Fischer's Figürchen mit einer vom Munde pickenden Taube, durch Stylverwandschaft mit Begas Kramer's Nymphe. Kalb's Lohengrin und Elsa leiden an theatralischem Pomp, während seine Aphrodite kaum mehr als nett genannt werden

kann. Gut sind Riederer's Reiterstatuette wie auch Moreau's kleine Pferdestücke in Bronze. Meister in Etagèreplastik ist jedoch v. Wahl, der fast drei Dutzend kleine Gypse, vorwiegend Thiergruppen, lieferte. Läßt aber auch der Humor das Karrikiren dieser als sehr zuträglich erscheinen, so ist doch festzuhalten, daß eine allzuscharfe Charakteristik bei menschlichen Darstellungen leicht zur unwillkürlichen und darum mißfälligen Karrikatur wird. Selbst dem sonst schön gedachten Peter dem Großen haftet etwas davon an. Das reich vertretene biblische und christliche Gebiet bietet wenig Hervorragendes. Von schöner Komposition und rührender Wirkung ist Gastell's Relief „Betrauerung Abels". Knabl's Altar für Haidhausen aber dürfte seine bedeutenderen Werke in der Frauenkirche nicht erreichen; auch scheint uns L. Foltz in seinem den Gothiker allerdings entzückenden seltenen Erfassen mittelalterlichen Geistes in der Plastik bei seinen Aposteln und Bennoreliefs doch den Skulpturen des 13. und 14. Jahrh. allzusehr durch Dick und Dünn nachgegangen zu sein. Joh. Mayer's Versuchung Christi arbeitet sich mühsam durch übermäßige Gewänder durch, und Schönland's Samariterin läßt kalt. Von den Madonnen sind die von Recht und Beyrer tüchtig, hübsch die Riedmüller'sche, malerisch die von Göschel, sentimental die Schneiderhahn'sche. Die übrige kirchliche Plastik entbehrt des eigentlich Originalen. — Von den Holzschnitzvirtuosenstücken ist Birkmoser's Kreuzabnahme hervorzuheben, während seine Bauernhochzeit wirklich hölzern ist. Rocker's Lotte aber ist eine mangelhafte Uebersetzung der Kaulbach'schen Bilder, auch schon ungenießbar als sekundäre Uebertragung des Göthe'schen Urtextes, der ebensowenig für die bildende Kunst gedichtet, wie Kaulbach's Bild für die Plastik gezeichnet ist. —

Im Vergleich mit der fast erdrückenden Masse Münchener Plastik — von welcher übrigens ein Dutzend Künstler nicht einmal genannt werden konnten — war das ganze übrige Deutschland, einschließlich Oesterreich, schwach vertreten. Unter den Berlinern gehörten die Werke von R. Begas, insgesammt Darstellungen aus dem erotischen und bacchischen Gebiete, zu den anziehendsten der Ausstellung. Unübertrefflich sind die beiden Gruppen ein alter Faun, die Flöte einen jungen lehrend, der so angestrengt und eifrig bläst, als ob ihn mehr die qantitative als die qualitative Leistung befriedige, und noch mehr die den Amor tröstende Venus. Welch eine Fülle von gesundem Naturalismus in dem verliebten einschmeichelnden Hinschmiegen der zusammenkauernden üppigen Göttin und welch trotzige Harthörigkeit von Seite des verzogenen Knaben, der seine Arme spreizt und die Beine stemmt, ganz Verdrossenheit von oben bis unten! Wie prächtig ist auch das bronzene Kinderfigürchen mit dem Schlauch auf dem Kopf, den es über sich selbst und das durchnäßte Haar herab ausrinnen läßt, gleichsam schon etwas müde des endlosen Brunnendienstes, wie das eine zur Abwechselung leicht gehobene Bein anzudeuten scheint! Wie reizend endlich sind die beiden Reliefs, von welchen das eine die Tränkung des Amor (Vergl. die Abbildung), das andere die Venus darstellt, die eben den Taubenwagen ausgeschirrt hat und eines der Thiere ihres Gespanns dem Amor zum Spielen gibt, ein Relief, das sich besonders durch die brillant wirkende Modellirung des dem Beschauer zugewendeten Rückens des Venus auszeichnet. Allein das Ueberwiegen des Malerischen über das rein Plastische ist auch an diesen Werken unverkennbar und wird namentlich an den Reliefs trotz der höchsten Meisterschaft empfindlich. Man mag diese doktrinäre Opposition gegen den Erfolg belächeln, aber man wird zugeben müssen, daß diese Richtung, ohne Begas' Genie verfolgt, nothwenig auf Abwege führen müßte. Gleichfalls eine Zierde der Ausstellung war Drake's Rauchstatue, eine würdige ernste und doch leichte und namentlich im Mantel ganz ungezwungene Komposition. Auch Drake's Ranke-Büste ist gut und wahr, wie seine Humboldt- und Borsig-Reliefs Porträtwahrheit mit einfacher und klarer Komposition und Modellirung verbinden. An Begas lehnt sich Moser an, dessen weinerlicher, von einem neckischen Mädchen seiner Pfeile beraubter Amor in der malerischen Richtung des Meisters ähnliche Wirkung erzielt. Weniger bedeutend ist Zur Straßen's junger Satyr mit einem Ziegenbocke, wie Pohle's Amor als Schmetterlingsfänger; gut, aber zu komplicirt sind Siemering's Gypsreliefs, Justitia und Amor, und trauernder Genius, kalt bei tüchtiger technischer Ausführung Janda's Hubertus in Bronze und Gilly's Christuskopf (Gypsmedaillon).

Nicht zahlreicher als Berlin war Wien vertreten, woher Benk eine im malerischen Sinne wohlgelungene Flucht nach Aegypten sandte. Sehr anziehend und für das kunstindustrielle Wien in seiner Art das, was Wahl für München, war die Zusammenstellung von sieben kleinen Gypsgruppen von

König, meist aus dem Amoren- und Nereidengebiete, welche hoffentlich bald vielen Schund von den Nippestischen verdrängen werden. Zu demselben Zwecke empfiehlt sich sein Goldfischbecken, d. h. dessen Fuß, der aus zwei sich küssenden verschlungenen Gestalten (Jüngling und Nereide) besteht, die auf Schwan und Delphin reiten. Sehr schön vom malerischen Standpunkte ist auch König's Euterpe, einen Knaben das Flötenspiel lehrend, welcher in strammer Embouchure von der Muse zu profitiren sucht. Sprechend, ohne übertrieben zu sein, sind dann die Porträtbüsten von König, Schild (Zelinka) und Pönninger (Viszanik), etwas leer dagegen die Büsten der Kaiser Karl V. und Max I. Eine höchst erfreuliche und frische Erscheinung unter den gewöhnlich nur formalen und todten klassischen Darstellungen ist der verwundete Achill des jugendlichen Hellmer, eines tüchtigen



Die Tränkung Amor's. Von R. Begas.

Schülers des Lysippus, der bekanntlich auf die Natur als unmittelbare Lehrmeisterin hingewiesen, diese so epochemachend mit den vorhandenen Errungenschaften zu verbinden wußte. In dieser Gestalt liegt nicht blos Verwerthung des Gypssaales, sondern auch des Aktes und zwar in glücklichster Verbindung. Dull's Pietà gemahnt leider mehr an Sassoferrato als an Michelangelo. Kundmann's bacchische Scene endlich ist nicht ohne Fehler, die sich gerade auf Mißachtung des Reliefstyls zurückführen lassen, doch sonst ein lebensvolles Werk.

Dresden hatte nur fünf Stücke gesandt, worunter Echtermeyer drei, einen Satyr, der einem Amor zu trinken giebt, graziös und lebendig die Liebe des Satyrs und die Gier des durstenden Knaben darstellend. Der tanzende Faun ist technisch etwas vernachlässigt, sonst vorzüglich, ebenso die Porträtbüste. Nicht minder lebendig und schön ist Möller's Satyr mit dem Cymbel spielenden Knaben, beide sich wonnig in's Auge sehend, der Knabe mit dem Ausdruck des Entzückens am Spiele, der Satyr voll Freude über das Vergnügen des Knaben. Broßmann wählte einen den Parthenonmetopen verwandten Stoff, Frauenraub durch Kentauren, wobei ihm zwar detaillirtere Modellirung,

als wir sie in Phidias' Schule finden, gelang, ohne jedoch der Klippe der Geziertheit ganz zu entgehen. — Eine Reihe von anderen Städten endlich war durch je einen Künstler vertreten, so Stuttgart durch Müller mit drei Porträtbüsten, worunter König Karl v. Württemberg, Kassel durch Hassenpflug, dessen Galathea mit Amoren wenigstens architektonisch gut aufgebaut ist, Rosenheim durch Rehle, der ein betendes Kind ohne weiteres Verdienst brachte. Darmstadt sandte uns den in der Konkurrenz der Medailleure bedeutendsten Meister Schnitzspahn, Bremen Kropp's gute Marmorbüste Raffael's, ein Ungar, Dunaisky aus Pest, die Gruppen des Nessus und der Dejanira, an welcher höchstens die Kunstreiterattitude der letzteren zu tadeln, dem reitkünstlerischen Volk der Ungarn aber auch am leichtesten zu verzeihen ist. Seines Landsmannes Kamensky in Florenz „Mutter und Kind", d. h. der erste Versuch des letzteren, zu gehen, überrascht durch Frische des Naturalismus, wenn auch ohne dauernd gefallen zu können. Reizend ist jedoch seine Springbrunnengruppe, zwei kleine Kinder, sich mit einem Riesenblatt vor dem herabfallenden Wasser schützend. Einige langweilige Misses übergehend, beendigen wir die Reihe mit einem Amerikaner Volck aus Baltimore, der mit der gelungenen Büste eines bayrischen Generals die Kette abschließt.

Wenn wir neben den nationalen Gruppen noch einige im Auslande lebende deutsche Künstler nennen, wie Müller in Rom, dessen Marmorbüsten die Maddalena, Nonnarella und Pasquetta, sowie dessen lachender Faun mit seinem breitformigen Gesicht und lebensfrohen Lachen vortrefflich sind, und Schönwerk in Paris, dessen Flügelbeschneidung Amor's wenigstens in den Köpfen schwach ist, so haben wir unsere Aufgabe erfüllt. Ungern vermißten wir einige große Namen deutscher Kunst, welche entweder wegen Unzugänglichkeit des dem Künstler selbst als vorzugsweise gelungen erscheinenden Werkes, oder aus Stolz, der eine Konkurrenz nicht mehr verträgt, oder nach dem ächt deutschen Grundsatze, daß ein großes Unternehmen nicht alle Geister mit sich reißen dürfe, sich fern gehalten hatten. **R.**

Die Galerie Brentano-Birckenstock.

Mit Abbildung.

* In den Tagen vom 4. bis 6. April d. J. kommt eine der werthvollsten Privatsammlungen Frankfurt's a. M., die Galerie der verstorbenen Frau Antonie Brentano, geb. von Birckenstock, zur öffentlichen Versteigerung. Seit Monaten blicken die Kunstfreunde der ehemaligen Reichsstadt wehmüthigen Sinnes dem Verluste dieses kostbaren Besitzthums entgegen, das über ein halbes Jahrhundert ihr Stolz und ihre Freude war und von dessen Prachtstücken sie nun ohne Zweifel gar manches für immer werden scheiden sehen müssen. Denn der Name der Galerie Brentano hat auch in der Ferne einen guten Klang und von Seiten der Auktionsunternehmer ist alles gethan, um den Wetteifer der Liebhaber anzufachen.

Ein sorgfältig gearbeiteter und glänzend ausgestatteter Katalog, dessen französischer Text übrigens in stilistischer Beziehung eben kein Meisterwerk ist, giebt uns über die Entstehungsgeschichte der Sammlung dankenswerthe Aufschlüsse. Der Kunstbesitz der Familie Brentano reicht danach bis in die Zeiten Maria Theresia's zurück. Melchior von Birckenstock, der im Kabinette des Fürsten Kaunitz ein höheres Amt bekleidete und mit seinem Chef und Gönner die Liebe zur Kunst gemein hatte, war der Gründer der Sammlung, welche dann, nach seinem 1809 in Wien erfolgten Tode, in den Besitz seiner einzigen Tochter Antonie, späteren Gattin des Schöffen und Senators Franz Brentano in Frankfurt, überging. Allerdings ist nicht die gesammte künstlerische Hinterlassenschaft des Vaters der Tochter in die neue Heimath gefolgt. In den Jahren 1811 und 1812 entledigte sich die Besitzerin durch Verkauf verschiedener ihr minder werther Stücke der Sammlung. Dafür aber kamen im Laufe der nächsten fünfzig Jahre viele der schönsten Bilder und namentlich der

gewähltesten Stiche alter Meister zu der Kollektion hinzu, so daß die ganze jetzt zur Auktion gelangende Masse gegen 200 Bilder, etwa 50 Skulpturwerke und 4000 Kupferstiche und Holzschnitte enthält, von den kleineren Kunstgegenständen, Möbeln, Dosen, Schmucksachen u. dergl. abgesehen.

Unter den Gemälden stehen die Bilder der holländischen und flamändischen Schule obenan. Wir nennen als in der Kunstgeschichte bekannt und sehr beachtenswerth Nr. 65: Augustus und die Sibylle von Dierik Bouts (Stuerbout). Es folgen die Bilder der deutschen und italienischen Schule. Aus der ersteren müssen wir uns begnügen, das vorzügliche Porträt von Holbein hervorzuheben, welches der dem Katalog entlehnte Stich von Eißenhardt den Lesern veranschaulicht. Wer der Dargestellte war, erfahren wir aus einer jener berühmten Handzeichnungen des Meisters in der Sammlung der Königin von England zu Windsor, welche den Hof Heinrich's VIII. uns vorführen. Auf dem Blatte steht der Name des jungen Kavaliers, S. George of Cornwall. Man vergleiche Woltmann's Holbein, II, 241 ff. Das etwa 3/4lebensgroße Bild hat leider seine ursprüngliche Form eingebüßt: ein früherer unverständiger Besitzer wollte die runde Tafel viereckig haben, stutzte sie rechts und links zu und setzte die Ecken an. (Briefliche Notiz von O. Mündler). An der rechten Seite stand Holbein's Name, der auf diese Art bis auf ein H. erbarmungslos weggeschnitten worden ist. Glücklicherweise spricht das Erhaltene hinreichend deutlich für die Autorschaft des großen Meisters.

Etwa einen Monat später soll die Versteigerung der Kupferstiche und Holzschnitte folgen, deren Katalog unter der Presse ist. Die höchst bedeutende Sammlung enthält u. A. die berühmte Holzschnittfolge des Triumphzuges Kaiser Maximilian's von Hans Burgkmair (und Dürer) und zwar in dem einzigen ganz vollständigen Exemplare von 137 Blättern, welches jemals unter den Hammer gekommen ist. Den Glanzpunkt der Kupferstichsammlung bildet das Werk Marcanton's, welches in solcher Vollständigkeit und in so wundervollen Abdrücken wohl niemals im Privatbesitz beisammen war.

Kunstliteratur.

Sicilien. Schilderungen aus Gegenwart und Vergangenheit von G. F. von Hoffweiler. Mit 36 Originalzeichnungen von Alfred Metzener (Holzschnitt v. Brend'amour & Co. in Düsseldorf). Leipzig, A. Dürr. 1870.

Mit Abbildung.

Eine Reise durch Sicilien, von einem Schriftsteller und einem Künstler gemeinschaftlich unternommen, hat unsre Literatur um ein Werk von prächtiger Ausstattung bereichert, welches alle Beachtung verdient. Kein zweites Land giebt es, welches auf äußerlich abgeschlossener und verhältnißmäßig so kleiner Fläche soviel landschaftliche Schönheit mit soviel Denkmälern und Kulturerinnerungen aus den verschiedensten Epochen vereinigt. Sicilien ist das Land nicht minder des Künstlers als des Archäologen. Schnorr's schöne Landschaftsblätter, Arbeiten aus der Jugendzeit, stehen an der Spitze der unzähligen Landschaftsstudien, welche bis auf die neueste Zeit dort entstanden sind. Andererseits aber wäre eine Geschichte der älteren griechischen Architektur ohne Sicilien fast unmöglich, unsere Kenntniß von der Kunst des Islam wäre unvollständig, von den Werken des normannischen Kunststyls, der nur hier sich entfaltete, gar nicht zu reden.

Eine überreiche Fülle von Stoff lag dem Verfasser vor. Er hat sie in zwölf Kapitel getheilt, welche den bedeutenderen Ruhepunkten seiner Reiseroute entsprechen. In chronologisch fortschreitender Erzählung führt er den Leser durch die Städte und die sie umgebenden Landschaften. Topographische und geschichtliche Einleitungen sind stets vorausgeschickt. Es folgt darauf eine lebendig





schildernde Periegese durch die Straßen der Städte und das Treiben ihrer heutigen Bewohner, durch Kunstdenkmäler und Naturschönheiten. An einzelne Orte des Landes schließen sich literargeschichtliche Excurse, z. B. über Gorgias, Stesichorus, über italienische Volks- und Kunstpoesie. Die Darstellung ist leicht und nach Auswahl und Kolorit im Ganzen auf die Ansprüche eines weiteren, gebildeten Leserkreises wohl berechnet. An manchen Stellen freilich, namentlich in den geschichtlichen Partien, verbreitet sie sich zu sehr über Details, welche der Kundige kennt, der Unkundige aber schwerlich kennen zu lernen wünscht, und wird durch umfängliche Dichtercitate und seitenlange Uebersetzungen aus Schriftstellern unnöthig aufgehalten.

Ehe ich auf den Inhalt des Werkes näher eingehe, seien einige Worte über die Illustration gestattet. Der Holzschnitt ist vorzüglich, er giebt die Eigenschaften der Zeichnung mit möglichster Treue wieder. Was die Behandlung der Zeichnung selbst betrifft, so kam es dem Künstler, gemäß der Bestimmung seines Werkes, darauf an, malerische Gesammteindrücke, nicht archäologische Aufnahmen zu geben. Er sucht deshalb vorwiegend großartige landschaftliche Scenerien auf, um sie mit Ruinen oder vollständigen Architekturen zu staffiren. Selbst wo die Architektur vorwiegt, hat er es verstanden, ihr durch Anordnung und Beleuchtung ein malerisches Bild abzugewinnen. Weniger glücklich sind die meist kleinen Aufnahmen einzelner Gebäude. Als Motive sind sie zu unbedeutend, um Bilder zu geben, während sie doch als archäologische Aufnahmen noch weniger genügen. Am wenigsten günstig stellt sich das große Blatt „Vor Porta Felice" (Palermo) mit seiner wunderlichen Staffage dar, deren mißrathener Ausdruck indeß dem Holzschneider zur Last zu fallen scheint. Von großer Schönheit sind die meisten der größeren Landschaftsbilder. Sie zeigen Gefühl für Linienschönheit und monumentale Anordnung. Auch unter den kleinen, vignettenartig in den Text gedruckten Ansichten giebt es wahre Kunstwerke von Charakter und Ausführung, wie das Bauernhaus bei Syrakus (S. 1), die sicilianische Küste bei brandender See (19), Syrakus von Plemmyrium aus (193), die Anapusniederungen (196) u. a. m. — Was die Technik betrifft, so liegen die Strichflächen nicht in breiten Massen neben einander. Anstatt dieser Behandlungsweise, welche in Lindemann-Frommel's Zeichnungen zu „Capri" von Gregorovius so außerordentlich reizvoll uns entgegentritt, herrscht bei Metzener eine sorgsam-zarte Ausführung bei bestimmten Umrissen und scharfer Linienführung vor. Besonders aber weiß er die Licht- und Schattenwirkungen in einer Weise herbeizuziehen, daß wir vielfach nicht Holzschnitte, sondern farbige Blätter vor uns zu haben wähnen. Die schönsten unter ihnen erinnern uns im besten Sinne an die Behandlung landschaftlicher Zeichnungen, wie sie neuerdings in der Doré'schen Schule gehandhabt wird.

Siciliens geschichtlicher und selbst kunstgeschichtlicher Schwerpunkt liegt im Alterthum. Nur Palermo, die Stadt des Mittelalters, kann mit ihren maurischen und normannischen Bauten ein gleiches Interesse beanspruchen, wie die Ruinenfelder der längst versunkenen griechischen Städte. Messina ist von nur untergeordneter Bedeutung. Deshalb beschäftigt sich der bei weitem größte Theil des Werkes mit dem Alterthum und seinen Kulturstätten. Sicilien hat fünf bedeutende Ruinenstätten. Es sind Egesta und Selinunt, die beiden Rivalinnen, deren Zwist einst die unglückliche Expedition der Athener in's Land führte, ferner Agrigent, Syrakus und Tauromenium (Taormina).

Das 4. Cap. führt uns nach Egesta. Hier bringt uns der Künstler eine großartig-schöne Gebirgsperspektive, aus deren Fernen die Säulen des fast ganz erhaltenen, griechischen Tempelumganges herüberleuchten. Es liegt eine tief empfundene und Sehnsucht weckende Stimmung auf diesem wunderbaren Liniengefüge. Das Blatt ist vielleicht das schönste von allen. — Ueber die sieben, zum Theil nur noch unbedeutenden, aber archäologisch höchst wichtigen Tempelreste von Selinunt gibt uns der Verf. S. 125 ff. (Kap. 6.) eine längere Auseinandersetzung. Sie ist als Bericht über den derzeitigen Stand der stets mehr um sich greifenden Zerstörung für den Fachmann interessant, könnte jedoch für einen Laien klarer in der Anordnung und vollständiger in den Angaben sein. Denn auch von einem nicht streng wissenschaftlichen Werke darf man eine gewisse Gleichmäßigkeit in der Anführung der einzelnen Merkmale der betreffenden Gegenstände fordern. Die Angaben über Säulenzahl, Längen- und Höhenmaße u. s. w. mußten entweder ganz fortbleiben, oder vollständig gegeben werden, und konnten dies um so leichter, als es genügte, längst gefundene Resultate zu wiederholen. Dagegen ließ sich eher die ausführliche Erörterung über die Metopenreliefs, welche

in jeder Kunstgeschichte besprochen werden, entbehren. Es ist ein weitverbreiteter und sogar oft praktisch befolgter Irrthum, als bestände der Charakter populärer Darstellung in Unvollständigkeit oder Ungründlichkeit. Nichts ist verkehrter und zugleich mehr geeignet, diese Art der Arbeit bei den gestrengen Männern der Zunft in Miskredit zu bringen, als wenn einzelne zufällig aufgegriffene wissenschaftliche Notizen, wie Proben der Kompetenz des Verfassers, gegeben werden. Sie fördern weder die Forschung, noch geben sie zur Belehrung genügenden Anhalt. Aus diesem Grunde ist, meiner Ansicht nach, dieser Abschnitt ein Beispiel populärer Schriftstellerarbeit, wie sie nicht sein soll. — Die Illustration bringt eine bescheidene kleine Aufnahme des Südtempels vom Osthügel (Serradifalco E).

Das 7. Kap. behandelt Agrigent. Die Periegese über das Ruinenfeld ist klar und anschaulich. Doch würde ein Situationsplan hier nicht minder, als für Syrakus, eine erwünschte Zugabe sein. An Illustrationen finden wir von den neun Tempeln Girgenti's außer dem hier abgebildeten ausgewählt die eine Säule des Herkulestempels und einen kleinen Durchblick auf den Tempel des Castor und Pollux. — Reicher ist Syrakus (Kap. 9) bedacht. Außer einem schönen, großen Ueberblick über das spätrömische Amphitheater, einer Ansicht der Stadt vom Meere aus und den beiden Säulen des Olympieion's erhalten wir zwei höchst interessante Abbildungen der Latomien, die auch künstlerisch wohl gerathen sind, und eine Ansicht vom Fort Euryalus. — Das 10. Kap. („Auf dem Aetna") enthält noch eine kleine Ansicht von Cátana (Catania), welches wegen seiner unterirdischen Theater- und Amphitheaterreste den antiken Ruinenstätten angereiht werden kann. — Kap. 11 behandelt Taormina, vorzüglich das Theater. Der Verfasser nennt dieses, S. 280, das „größte sicilische", während er doch den Durchmesser richtig auf 422 sicil. Palmen angibt und S. 248 den Durchmesser des Syrakusanischen Theaters mit 583 Palmen erwähnt. Dieses ist also um fast 100 Fuß größer im Durchmesser und überhaupt eins der größten Theater. Ich würde das kleine Versehen nicht erwähnen, wenn es nicht in Verbindung mit dem sonst über die sicilischen Theater und besonders über das zu Taormina Gesagten dazu dienen könnte, durchaus unrichtige Vorstellungen über das griechisch-römische Theatergebäude und über den Werth der sicilischen Ruinen zu verbreiten. Der Verfasser nennt das Theater von Taormina vorzugsweise ein griechisches. Das sind aber die von Syrakus und Egesta nicht minder, da der Zuschauerraum, die Cavea, aus griechischer Zeit stammt und von griechischer Anlage ist. Alle drei Theater aber sind auch in römischer Zeit gebraucht und deshalb nach den Anforderungen des römischen Bühnenwesens überarbeitet. Diese Aenderung betrifft das Bühnengebäude und seine Stellung zum Halbkreise der Sitzreihen. Hiernach stellt sich die Bedeutung der drei Ruinen durchaus anders, als man nach Hoffweiler's Text an den drei Stellen glauben könnte. Während in Syrakus außer der Cavea nur Spuren römischer Bühnenkonstruktion erhalten sind, haben die Reste des Egestanischen Theaters eine archäologische Restauration der griechischen Skene verstattet. (S. Strack, das griechische Theatergebäude). Taormina dagegen hat ein durchaus römisches Bühnengebäude und zwar nicht nur in den erhaltenen Resten des Hochbaus, sondern auch in der Grundrißfläche. Während also Egesta für unsre Kenntniß des griechischen Theaters am wichtigsten ist, hat Taormina nicht einmal als römisches Theater durch seine Erhaltung Anspruch auf die vom Verfasser geltend gemachte Bedeutung, da uns weit besser erhaltene Skenen von römischer Anlage anderwärts vorliegen. Einzig aber ist es durch seine wundervolle Lage, von welcher der schöne Holzschnitt eine ausreichende Vorstellung gibt.

Mit Palermo treten wir in das Mittelalter (Kap. 1 und 2). Die Stadt weist keine Baudenkmäler aus römischer Zeit auf. Die maurische Periode ist durch die bekannten Lustschlösser unfern der Stadt vertreten. S. 39 bringt eine recht gute Abbildung der „Zisa". Reicher und vollständiger präsentirt sich die Zeit der Normannenherrschaft. Hier sind vorzüglich außer der Schloßkapelle der Dom mit seiner prächtigen Außendekoration und die darin befindlichen Königsgräber zu nennen. Außerdem aber ist die Stadt reich an gothischen und Renaissance-Denkmälern eigenthümlicher, von den Einflüssen früherer Style beherrschter Kunstweise. Im Texte dieses Kapitels finden wir eine ganze Reihe Zeichnungen von Landschaften und Architekturen in und bei Palermo, das Titelblatt gibt das Gesammtbild der Stadt. — Das 3. Kapitel führt uns in die weiteren Umgebungen (normannische Kathedrale von Cefalù), das 4. Kap. nach Monreale, dessen Totalansicht uns den Dom zeigt, ein normannisches Werk, berühmt durch die Vollständigkeit seiner inneren Dekoration. — Das 12. und letzte Kapitel schließt mit zwei großen Ansichten der Straße von Messina und der Meerenge bei Reggio mit dem Blick auf den Aetna.

Unsere Abbildung gibt als Illustrationsprobe den Tempel der Juno Lacinia zu Girgenti. Die Benennung ist ihm ehemals willkürlich nach einer mißdeuteten Erzählung bei Plinius gegeben und dient jetzt, wie so viele andere, nur als bequeme archäologische Bezeichnung. Der Tempel selbst ist zwar weniger interessant als mancher andre in seiner Umgebung. Seine Anlage ist einfach und gewöhnlich, die eines Peripteros mit einem Umgang von 6 Säulen an den Giebel- und 13 an den Langseiten, seine Ausdehnung mäßig (124 zu 54 Fuß). Dagegen ist er seiner



Tempel der Juno Lacinia.

Aus Hoffweiler's „Sicilien".

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

Lage und seiner Erhaltung nach eine der schönsten Ruinen des Alterthums. — Es stehen noch 16 Säulen, zum Theil mit Kapitälen und den darauf ruhenden Architravstücken; auch Trümmer der Cellawände und der größte Theil des Unterbaues und der Treppenstufen sind erhalten. Der treffliche Holzschnitt empfiehlt das schön ausgestattete Werk besser als alles, was wir noch zum Lobe desselben anführen könnten. **A. Philippi.**

Römische Schlendertage von Hermann Allmers. Oldenburg, Druck und Verlag der Schulze'schen Buchhandlung (C. Berndt u. A. Schwartz) 1869. 2. Aufl.

„Das Italien ist und bleibt ein wundersam Stück Welt, — nicht zu erschöpfen seine Erkenntniß. Ob Tausende und Tausende alljährlich dahin pilgerten und es durchzogen von Norden bis Süden, ob Hunderte von ihnen hernach die Feder ergriffen, vom Altmeister Göthe an bis auf die heutigen Tage, um ihrem vollen Herzen Luft zu machen im Erzählen und Schildern, was wiederum Hunderte vor ihnen bereits erzählt und geschildert hatten, daß man meinen sollte, auch kein Fleckchen und Stückchen sei darin noch unbekannt — immer doch birgt es noch eine wahre Fülle des Herrlichen und Bedeutsamen in sich, davon im übrigen Europa kaum eine Seele Ahnung hat." Ein neuer Beweis für die Wahrheit dieses dem obengenannten Buche entnommenen Satzes ist das ganze Buch selbst. Dann und wann erschreckt uns wohl die nie versiegende Flut von Reisetagebüchern, bei welchen nicht „das volle Herz" betheiligt ist; und wenn Jene zu erzählen anfangen, welche den Nicolai zeitgemäß umarbeiteten, jene Schlimmeren, welche eigentlich nur nach Italien reisen, um Göthe, Förster und Burckhardt zu kontroliren, und jene Schlimmsten, welche den Mangel des Anschauungsvermögens durch das gleich nach Ueberschreitung der Grenze ausbrechende Entzücken über „Oliven- und Orangenhaine" zu maskiren suchen, — so will uns allerdings bedünken, es seien nun genug und übergenug italienische Bilder geschrieben. Allein es ist mit den geschriebenen wie mit den gemalten Bildern. Nicht Jedem öffnet der Süden die Augen, doch „wer Augen hat zu sehen", dem gehen sie dort auf. Und wie die wärmere Sonne jeden Mauerrest und den Kittel des ärmsten Teufels vergoldet und Pflanzen, die bei uns kümmerlich gedeihen, üppig emporschießen läßt, so theilen sich Wärme und Schwung auch sonst kühlen Naturen mit.

Die letzte Bemerkung soll nicht auf Allmers gehen, welcher das Schauen und Empfinden nicht erst jenseits der Alpen zu lernen brauchte. Wohl aber zeigt er uns wieder, daß immer noch Neues zu entdecken, Bekanntem eine neue anziehende Seite abzugewinnen ist. Er selbst leitet mit den oben citirten Worten das Kapitel ein, welches einen Besuch in der Ruinenstadt Ninfa am Fuße des Volskergebirges beschreibt, ein reizendes Stimmungsbild. Aber sie würden eben so gut in die meisten andern Abschnitte passen. Denn er ist ein Poet und wirklicher Kunstfreund, welcher allerdings nicht umhin kann, manche von den tausendfach abgeschilderten Scenerien auch in sein Bilderbuch aufzunehmen, der es aber aus innerem Drange thut, dem das Herz aufgeht bei der Erinnerung an die schön durchlebten Tage. Und er geht eben nicht einzig die von aller Welt betretenen Wege, er sucht gern und findet das Schöne auch da, wohin der große Schwarm der Touristen nie geräth oder woran er, ohne etwas zu sehen, vorüberzieht. „Zwischen den Mauern" und „Unter Schutt und Scherben" mit ihm wandelnd, erfreuen wir uns an seinem offenen Sinne für Alles, auch das Kleinste, was am Wege liegt oder wächst und dem Archäologen, dem Ethnographen, dem Freunde der Geschichte und der Natur irgendwelche Anregung gewähren kann. Und zwar ist Allmers nicht so Freund der Natur „im Allgemeinen", wie die meisten Reisenden: er „kennt sich aus" so gut unter den am Boden kriechenden wie unter den in die Lüfte strebenden Kindern der Pflanzenwelt, nicht minder unter Erden und Steinen, namentlich auch unter den gebrannten, da er, wie wir bei Gelegenheit seiner Mauerstudien erfahren, selbst Ziegeleibesitzer ist.

Daß nicht bloß von der Kunst, sondern auch von den Künstlern häufig die Rede ist, versteht sich in einem Buche über Rom von selbst, und auch diese Partien fesseln durch das Gepräge der unmittelbaren Anschauung. So machen uns die Beschreibungen der Weihnachts- und Sylvesterfeier der deutschen Künstler in deren Kreise heimisch, ohne daß viele Namen genannt werden. Mit gerechter stolzer Freude erzählt der Verfasser, wie es ihm möglich wurde, an der Befreiung eines jungen Künstlers mitzuarbeiten. Derselbe, Robert Lecke aus Iserlohn, hatte die Akademie in München besucht, war von einem Edelmann mit nach Italien genommen worden, dem er die Reisekosten „abzeichnen" mußte, und hatte sich, als dieser ihn loswerden wollte, durch allerlei Vorspiegelungen verleiten lassen, päpstliche Dienste zu nehmen. Vier traurige Jahre verlebte der junge Mann unter dem päpstlichen Gesindel, keine von den Versprechungen ging in Erfüllung, ein Versuch, durch die Verwendung des Königs Ludwig von Bayern loszukommen, wurde vereitelt, der preußische Gesandte wollte nichts für ihn thun. Als der König und die Königin von Preußen

nach Rom kamen (1858) wandte er sich auf Allmer's Rath an die Letztere, und es gelang, die hohe Frau so für den Unglücklichen zu interessiren, daß sie ihn nicht allein loskaufte, sondern auch weiter für ihn sorgte. „Alles ist in Ordnung", schreibt Allmers (welcher durch den Privatsekretär der Königin vermittelnd und fördernd in der Sache gewirkt hatte) am 7. Mai 1859 in sein Tagebuch: „Robert Lecke ist frei und hat gestern das Kleid seiner Sclaverei, seine schäbige päpstliche Uniform, jubelnd abgestreift . . . Einen glücklicheren Menschen gibt es jetzt in ganz Europa nicht, aber auch keinen dankerfüllteren".

Erwähnung an diesem Orte verdient vor Allem die geistreiche Parallele zwischen der Entwicklung der modernen Kunst und dem Jahre: Byzantinismus: Winter, dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert: Vorfrühling, kindliches Lallen des Lebens, der Schönheit und Liebe und echter Menschlichkeit; mit Cimabue, Giotto u. s. w. tritt ein „überirdischer" Frühling ein, mit der Renaissance „die wonnevolle Pfingstzeit schwelgender Begeisterung", mit Lionardo, Michelangelo und Raffael das Rosenfest, mit Correggio und Tizian der Hochsommer mit seiner Glut und Ueppigkeit, mit den Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts und Guido Reni, Domenichino, Guercino der Nachsommer, mit Caravaggio, Spagnoletto der Herbst, da es uns nicht mehr von Blüthen anhaucht sondern von „überreifem Obst", bis die Maler der Zopfzeit den neuen Winter bringen.

Hierher gehören ferner die Betrachtungen über das „heutige Kunstleben", welche der Lage der Dinge nach einen ziemlich trübseligen Charakter haben müssen, aber den Verfasser doch nicht entmuthigen, mit direkten Vorschlägen zur Abhülfe hervorzutreten. Auch ihn bedrückt der Jammer, daß in Deutschland „die Kunst noch zum größten Theile reine Salonkunst ist, nur den Gebildeten und „anständig Gekleideten" zugänglich, dem Volke aber in unnahbare Ferne gerückt, und wo sie auch öffentlich auftritt, doch nicht aus dem Volke hervorging, vom Volke recht verstanden und genossen wird". Er erinnert sich, daß nicht nur in Athen, sondern auch in den deutschen Städten, bevor der große Krieg Alles verwüstete, ein Gemeinsinn und eine Kunstliebe bestanden, deren Früchte noch heute unsere Bewunderung erregen. Die lebendige Wechselwirkung zwischen Künstler und Volk, von welcher die Wiederkehr solcher besseren Zustände abhängig, hofft er von dem Wirken „städtischer Kunstgenossenschaften", deren Aufgabe es wäre, in Zeitabschnitten die Vaterstadt mit einem künstlerischen Schmucke zu versehen oder vorhandene Kunstdenkmale der Vergessenheit und dem Verfalle zu entreißen. In allgemeiner Bürgerversammlung wären die Vorschläge zu machen und zu erörtern, die Entscheidung stände jedoch allein den Mitgliedern der Kunstgenossenschaft zu. Dann folgte freie Konkurrenz, öffentliche Ausstellung der Projekte u. s. w. — Daß Associationen solcher Art dem Kunstleben dienlicher sein würden, als die jetzigen Kunstvereine, steht außer Zweifel, und wir wünschten wohl, daß die Anregungen unseres Autors an den geeigneten Stellen beherzigt würden. Doch scheint er uns auf sein Projekt etwas zu viel Gewicht zu legen und zu übersehen, daß Schule und Haus gleichzeitig in derselben Richtung wirken müssen, und daß ein innigeres Verhältniß zwischen dem Volke und der hohen Kunst namentlich von der Wiederbelebung und Läuterung des Sinnes für stylvolle Einrichtungen des Hauses, also von der Durchführung der Reform im Kunstgewerbe abhängig sein dürfte.

Die zweite Auflage, deren Erscheinen nach wenigen Monaten ein erfreuliches Zeichen des Beifalls ist, welchen die „Römischen Schlendertage" sich erworben haben, wurde durch eine Studie bereichert: „Die altchristliche Basilika als Vorbild des protestantischen Kirchenbaues". Mit vielem Geiste wird darin geltend gemacht, daß der Protestantismus, wie er auf das Urchristenthum zurückging, auch in jener Kirchenform, welche sich in den ersten Zeiten des öffentlichen christlichen Gottesdienstes entwickelte, dasjenige finde, was er seit drei Jahrhunderten vergeblich sucht, die geeignetste Form für ein Gotteshaus. Die Basilika, im romanischen Style aufgeführt, erfülle alle Anforderungen. Denn ein protestantisches Kirchengebäude soll der Menge der Gläubigen bequeme Sitzplätze bieten, Helle, um überall lesen zu können, die Möglichkeit, von jedem Platze aus den Prediger sehen, auf jedem ihn verstehen zu können. Der Narthex verwandelt sich in eine Vorhalle, die Emporen werden in die Seitenschiffe verlegt; die Decke ungewölbt, der Akustik halber, die Fenster ohne Malerei, wegen des Lichtes, während die Wände Farbenschmuck erhalten können, der Altar inmitten des erhöhten Chors, die Kanzel vor demselben und niedriger, da es sich nicht geziemt, sie über das Heiligste, was die Kirche enthält, zu erheben. Diese Ideen werden nun ziemlich in's Detail ausgeführt und haben ganz gewiß Anspruch auf Beachtung.

B. Bucher.

Noch einmal die Restauration der Berliner Amazone.

I.

Die Frage, welche ich in dieser Zeitschrift, S. 74 ff. behandelt habe, ist seit Absendung des Manuskriptes jenes Aufsatzes in ein weiteres Stadium getreten. Zunächst hat Herr Engelmann in einem Aufsatze

dieser Zeitschrift, S. 33 ff. seine Ansicht über die Restauration ausgesprochen; ferner sind die dieselbe betreffenden Gesichtspunkte auf das Ausführlichste in der Sitzung des archäologischen Instituts in Rom vom 17. December dieses Jahres erörtert worden. Die bei letzterer Gelegenheit geführte Debatte, an welcher sich außer dem Verfasser dieser Zeilen namentlich die Herren O. Donner, Klügmann, Matz, Preuner und Steinhäuser betheiligten, hat die Sache in hohem Grade gefördert und einen wichtigen Umstand, der bisher noch zweifelhaft geblieben war, in das richtige Licht gestellt. Während ich früher die Möglichkeit, aber auch nicht mehr als eben die Möglichkeit zugab, daß sich unter der auf dem Kopfe aufliegenden rechten Hand ein Puntello befinden könnte, welcher zur Befestigung einer in Metall gearbeiteten Waffe diente, so hat sich gegenwärtig herausgestellt, daß dies nicht der Fall war, daß die Hand ohne Waffe auflag, daß also die Restauration, wie sie vorliegt, unzweifelhaft richtig ist. Um mit einem positiven Faktum zu beginnen, so wurde ein bisher unbeachteter Kopf des in Rede stehenden Amazonentypus in den Kreis der Untersuchung gezogen. Er befindet sich im Museo Chiaramonti und ist daselbst mit der Nummer 28 bezeichnet. Ich erlangte es von dem Direktor der Abtheilung, daß der Kopf von dem hohen Standpunkte, wo er sich in der Regel befindet, heruntergenommen wurde und zwei Tage hindurch der genauen Prüfung aller derer, die sich für diese Frage interessirten, zugänglich blieb. Hierdurch wurde unter allseitiger Uebereinstimmung das Faktum konstatirt, daß auf dem Scheitel der Daumen der Hand aufliegt. Die Spitze desselben bis zum Ende des Nagels ist abgebrochen; dagegen ist der Ansatz der Hand erhalten, die unmittelbar die Fläche des Kopfes berührt. Hieraus ergiebt sich auf das Entschiedenste, daß sich unter der Hand kein Puntello befand, daß demnach die Amazone keine Waffe hielt und somit die Steinhäuser'sche Restauration auch in dieser Hinsicht mit mathemathischer Genauigkeit das Richtige getroffen hat. Doch bedarf es kaum noch der Prüfung von Ansätzen und ähnlichen äußeren Merkmalen, um zu diesem Resultate zu gelangen. Eine Waffe in der Hand der Amazone würde den ganzen harmonischen Fluß der Linien, die großartige Ruhe, welche in der Gestalt herrscht, auf das Empfindlichste beeinträchtigen. Wer dies nicht fühlt, mit dem ist überhaupt nicht zu rechten. Dazu kommt noch der Umstand, daß es der Situation widersprechend und in hohem Grade unnatürlich wäre, wenn die Amazone eine Waffe hielte. Ein Verwundeter, welcher, von heftigem Schmerze durchzuckt, die Hand auf den Kopf preßt, läßt gewiß vorher die Waffe fallen und hält sie nicht in gekünstelter Weise mit zwei Fingern über dem Haupte.

Außerdem sei hier noch eine Bemerkung Herrn Donner's welche die kreisrunden Bruchstellen an der Seite des Kopfes der Berliner Amazone betrifft, der Beachtung empfohlen. Er hält sie in der That für überarbeitet und nimmt an, daß der rechte Arm bereits im Alterthum abgebrochen und restaurirt worden war, wobei, da die ursprünglichen Ansätze der Finger herausgerissen waren, eine Ueberarbeitung der umliegenden Theile des Kopfes nöthig wurde. Ich läugne nicht, daß sich durch diese Annahme die eigenthümliche Beschaffenheit der Brüche naturgemäßer erklärt, als in der von mir früher (S. 75) vorgeschlagenen Weise.

Was die Ansicht Herrn Engelmann's über die Restauration betrifft, so sind seine Ausstellungen bereits durch die Bemerkungen meines früheren Artikels widerlegt. Jedenfalls hätte er zur Begründung seines Zweifels über die Richtigkeit der Restauration des rechten Armes nicht die Florentiner Bronzefigur anführen dürfen, da an derselben dieser Arm von moderner Ergänzung herrührt.[1]) Wenn er den Pfeiler an der Statue Landsdowne für modern ausgiebt, so irrt er sich. Der obere Theil desselben war nie von dem nach dem Körper der Statue hinübergreifenden Ansatze getrennt und ist jedenfalls antik.[2]) Herr Engelmann vermuthet ferner, daß das Loch — soll wohl heißen: der Ansatz — unter dem linken Arm möglicher Weise zur Anfügung des Köchers gedient haben könnte, und gründet diese Vermuthung auf die Statue im Braccio nuovo. Doch ist an dieser der Köcher von dem restaurirenden Bildhauer beigefügt, welcher mit dem an der linken Seite der Statue befindlichen Ansatz nichts zu machen wußte. Die Analogie der Amazone Landsdowne beweist, daß auch dieser Ansatz mit der ursprünglich unter dem linken Arme befindlichen Stütze in Zusammenhang zu bringen ist, daß demnach auch die Statue im Braccio nuovo den linken Arm auf einen Pfeiler lehnte. Wenn endlich Herr Engelmann seine Auseinandersetzung damit beginnt, daß er erklärt, die Statue sei richtig auf die Füße gestellt, und schließlich zu dem Resultate kommt, der Schwerpunkt müsse weiter nach rechts fallen, so wäre es mir interessant, zu erfahren, wie er zwei so widersprechende Angaben, von denen die eine jedenfalls die andere ausschließt, vereinigen zu können glaubt.

Unter allen Umständen kann man dem Berliner Museum Glück wünschen, daß die Restauration des Meisterwerkes, dessen Besitzes es sich gegenwärtig erfreut, in so durchdachter und treffender

[1]) Vgl. Michaelis, Arch. Anz. 1862, S. 335. Ich habe mich durch eigene Prüfung des Originals von der Richtigkeit seiner Angabe überzeugt.

[2]) In der Abbildung in den Specimens of ancient sculpture II, 10 ist der Bruch genau angegeben. Die Notizen von Michaelis, Arch. Anz. 1862, S. 335, und von Klügmann lauten über diesen Gegenstand völlig übereinstimmend.

Weise zur Ausführung gebracht worden ist. Ich wiederhole schließlich meine bereits in dem früheren Artikel ausgesprochene Bitte, daß sich von Berlin aus noch andere kompetente Personen, Gelehrte und Künstler, über diese Frage äußern möchten. Es wird mir außerordentlich erfreulich sein, den Gegenstand mit so sachkundigen Männern zu erörtern, und die Diskussion kann der Untersuchung nur förderlich sein.

Rom, den 21. December 1869. **Helbig.**

II.

Wenn Herr Helbig im Vorstehenden sagt, daß ich die Statue zuerst richtig auf die Füße gestellt sein lasse, um doch schließlich zu dem entgegengesetzten Resultate zu kommen, so hat er meine Worte mißverstanden oder ihnen wenigstens nicht den Sinn gegeben, den ich ihnen untergelegt habe. Allerdings finden sich in meinem Aufsatze (S. 36) die Worte: „Für die Beine zunächst konnte er (der Restaurator) gar nicht schwanken", aber daß dieses noch sehr weit verschieden ist von dem, was mich Herr Helbig behaupten läßt, springt in die Augen. Ich wollte einfach damit sagen, daß im Allgemeinen über die Richtung der Füße kein Zweifel herrschen konnte wegen der ziemlich vollständigen Erhaltung der Beine; daß ich dennoch am Schlusse bei Besprechung des Schwerpunktes der Statue zu der Ansicht kommen konnte, jener müsse weiter nach rechts gerückt, also das rechte, das Standbein, um ein Geringes (nur um ein solches handelt es sich) verkürzt werden, darin liegt wohl kein Widerspruch, wie ihn Herr Helbig zu finden glaubt. Was die übrigen Ausstellungen anbetrifft, so hat Herr Helbig Recht, wenn er sagt, daß der rechte Arm der Florentiner Bronze ergänzt ist, während ich auf Grund von O. Jahn's Worten (Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 47) fälschlich die Echtheit desselben annahm; aber ich hatte ja ausdrücklich die Steinhäusersche Restauration als richtig anerkannt, einmal wegen der auf dem Kopfe erhaltenen Spuren, dann aber auch wegen der ganzen Haltung der Figur. Ferner muß ich auch wohl zugeben, daß ein Theil der Stele bei der Statue Landsdowne antik ist, aber ob daraus alle die Folgerungen gezogen werden dürfen, die Herr Helbig daraus zieht, möchte doch dahin gestellt bleiben. Auch Klügmann (Rhein. Mus. 1866, S. 323) sagt von dem Amazonentypus, welcher durch die Berliner Amazone repräsentirt wird, dem also auch die Statue Landsdowne angehört: „Ihr linker Arm fällt hinab und hat eine Stütze gefunden, welche zusammen mit dem rechten Beine die Hauptlast des Körpers trägt. Worin diese Stütze bestanden, geht aus den Wiederholungen nicht klar hervor; Jahn vermuthet, daß es eine Streitaxt war, und es ist diese Vermuthung um so wahrscheinlicher, als der Amazone sonst jede Waffe fehlen würde." Die Frage hier weiter zu verfolgen, kann ich mich wohl bescheiden.

Im Uebrigen bemerke ich noch, daß auf dem demselben Typus angehörigen Berliner Amazonenkopf (Nr. 262) entschieden ein Puntello sich befindet, sowie daß die von Herrn Helbig, S. 76 dieser Zeitschrift ausgesprochene Vermuthung, „der Arm sei über den Kopf erhoben, um die Brust zu entlasten", schwerlich die Billigung der Anatomen finden wird; im Gegentheil müßte durch das Emporheben des Armes die Wunde auseinandergerissen, also der Schmerz vergrößert werden, während durch Zusammenpressen der verwundeten Stelle der Schmerz gelindert wird. Klügmann hat das richtig gesehen, wenn er von einem andern Amazonentypus sagt (a. a. O. S. 322): „In den uns erhaltenen Marmorkopien ist der rechte Arm freilich meistens wie klagend in die Höhe gehoben, doch kann die Haltung, welche nur von modernen Ergänzern herrührt, nicht richtig sein, da sie der verwundeten Brust nicht eine Erleichterung, sondern eine Anstrengung verursachen würde." Auch will ich noch hinzufügen, daß von der weniger sorgfältigen Behandlung des Gewandes auf der linken Seite, wo der Künstler durch die vorausgesetzte Stele verhindert gewesen sein soll (S. 76), selbst die geübten Augen eines Bildhauers, den ich darüber um seine Meinung gefragt, nichts zu entdecken vermochten.

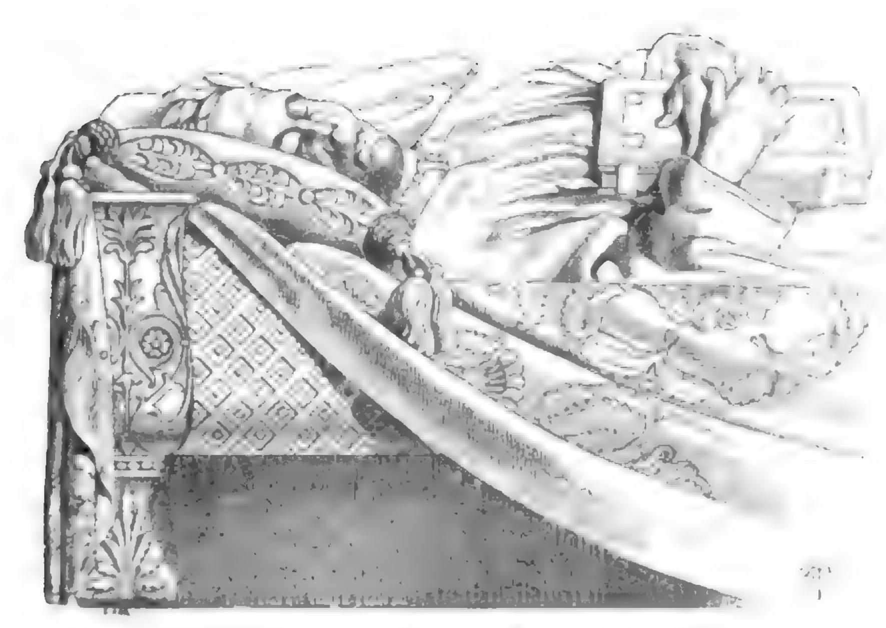
Zum Schluß noch Eins: mag man auch vollständig mit der Idee der Restauration sich einverstanden erklären, Idee und Ausführung ist zweierlei. Und was diese letztere anbetrifft, so herrscht hier nur eine Stimme; man sehe sich die Restauration an, und man wird in seinem Urtheile nicht schwankend sein.

Berlin, den 12. Januar 1870. **R. Engelmann.**

Druckfehler.

S. 68 Zeile 13 v. o. lies Shasta statt Schochta, S. 73 Zeile 9 v. u. lies Tabor statt Tabor.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Vom Grabmale Marzuppini.

Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance.

Von Valentin Teirich.

Mit Abbildungen.

Betrachtet man die kurze Spanne Zeit, in der die Renaissance Italiens zur herrlichsten Blüthe gelangte, in das Fleisch und Blut eines ganzen Volkes überging, indem sie gleichmäßig sich jeder künstlerischen Ausdrucksweise bemächtigte, so muß man staunend zu jenen Künstlern hinaufblicken, die in Skulptur, Malerei und Architektur so große, unsterbliche Werke zu schaffen vermochten.

Gewiß, es war eine Riesenarbeit des menschlichen Geistes, für die Kirche sowohl als für den Palast, für den Altar, das Grabmal, wie für das Prachtmöbel und den Bronzeguß einen neuen ästhetischen Ausdruck zu finden, und leicht erklärlich muß es da erscheinen, daß so manches unvollendet blieb, daß die Zeit dazu fehlte, in jeder Richtung die letzten Konsequenzen eines Stiles zu ziehen, der nur allzufrühe in die falschen Bahnen des Manierismus gerieth. Was jene Epoche und ihr Stil geschaffen, blieb mustergiltig und ein Gegenstand des stets erneuten Studiums für alle Zeiten; denn nie war die Formensprache reicher, mannigfaltiger und belebter für ein und denselben Gegenstand als in der Renaissance. Die Grabmäler, die uns erhalten blieben und die hier eingehender besprochen werden sollen, dienen nur als schöne Bestätigung des Gesagten. Schon das Mittelalter hat sehr viele solcher Werke aufzuweisen und nach mancher Richtung zu unbestreitbarer Schönheit ausgebildet; der Renaissance aber blieb es vorbehalten, durch inniges Mitwirken einer Skulptur, die, befreit von den alten Fesseln, durch ein tieferes Eingehen auf die Antike und

die Natur, hier mit voller Selbständigkeit, ohne der Architektur subordinirt zu sein, auftreten konnte, Meisterwerke vollkommener Harmonie zu schaffen. So entsproß in enger Verbindung mit einer reizend ausgebildeten Ornamentik in dem Grabmale der Renaissance ein Kunstwerk voll eigener, hoher, ja absoluter Schönheit.

Die Gothik heftete fast durchgehends ihre Grabdenkmale an die Innen- oder Außenwände der Kirchen, Krypten und Kreuzgänge, meist in ziemlicher Höhe vom Fußboden, stützte sie auf Wandkonsolen, spannte darüber einen von Säulchen getragenen, mehr oder weniger reichen Spitzbogen mit Fialen und kam so zu einem meist dem Tabernackel ähnlichen Bauwerke. Den rechteckigen Sarkophag zieren gewundene Säulchen, die bei reicherer Bildung oft durch Figuren unter Baldachinen ersetzt sind, zwischen welche sich erzählende Reliefs einschalten; die liegende Figur des Todten auf dem Sarkophag entzieht sich ihrer hohen Aufstellung wegen nicht selten theilweise den Blicken des Beschauers. Ein getheilter Vorhang, der baldachinartig von trauernden Engeln, die oft in ihrem Ausdrucke an die lieblichen Gestalten Giotto's erinnern, gehalten wird, ist ein vielfach benütztes und dabei wenig variirtes Motiv. Gewiß, ein echt christlicher Gedanke hat es geschaffen, und die Engelwache am Grabe des Verstorbenen verfehlt als Symbol des frommen Glaubens kaum je ihre Wirkung. Arnolfo del Cambio ist einer der frühesten Künstler, der dieses Motiv am Grabmale des Kardinals Braye benutzt, die Pisani bilden es bald darauf weiter aus und bauen das Tarlati-Monument, in dem sich der gleiche Gedanke zweimal wiederholt. Unter einem hohen Giebel fällt in langen Falten der erwähnte Vorhang herab, welcher den Raum für eine Nische frei macht, in welcher der Todte liegt. Aber auch diese selbst ist wieder mit einem zweiten theilweise geschlossen. Hier wie dort steht die naturalistische Behandlung des drapirenden Stoffes in Stein im störenden Gegensatze zu dem stilistischen Aufbau, dessen Lösung vergeblich gesucht wird; denn durch das Hereinziehen des Zufälligen leidet die architektonische Haltung, der tiefe Ausdruck des Stabilen, Dauernden geht dabei verloren. Verdankt die mittelalterliche Kirchenfaçade meist solchen, an ihre Mauerseiten gelehnten Grabdenkmalen einen belebenden, höchst charakteristischen Schmuck, so sieht man andrerseits frei auf Säulen gestellte selbständige Monumente zur Zierde großer Räume, ja öffentlicher Plätze verwendet. Die Gräber der Scaliger in Verona sind als Typen dieser Art zu betrachten; bedeutend ist die Wirkung jener hoch aufgebauten Reiterstatuen, die den Uebergang vom Grabdenkmale zum Monumente vermitteln. — Die florentinische Renaissance vereinfacht vor allem das Grabmal des Mittelalters und opfert alles Beiwerk dem Hauptzwecke: der harmonischen Gruppirung des Sarkophages mit dem Todten. Verschwindet jener, wie dieß in der frühesten Periode manchmal geschieht, unter der reichen Fülle figürlicher Darstellungen, die ihn umgibt, so wird der Mangel eines Mittelpunktes der ganzen Konzeption immer fühlbar, der übrigens auch schon bei manchen späteren gothischen Denkmalen, wie jenem am Grabe Gregor's X. im Dom von Arezzo, vermieden ist, das in seiner Hauptanordnung bereits den Typus der italienischen Renaissance trägt. Diese setzt den Sarkophag und das Paradebett mit dem Todten in eine Wandnische und umgibt diese entweder mit Pilasterstellungen oder rahmt sie in oft reiche Profile ein. Auch eine halbkreisförmige Nische mit dem Sarkophag auf Konsolen oder einer ziemlich hohen Basis findet man bisweilen; nur selten ist, namentlich in der florentinischen Renaissance, die Form des freistehenden Grabdenkmals angewendet worden. Die Gräber der Heiligen oder solche von Bischöfen der Kirche hat das Mittelalter fast ausschließlich mit Denkmalen geziert; die Kanonisirung, der Tod der Kirchenfürsten gab der frommen Gemeinde Anlaß zu deren Errichtung. Zur Zeit der Renaissance sind solche Beweggründe geblieben, andere neu hinzugetreten, und die Eitelkeit neben hohem Kunstsinn der mächtigen Päbste und Fürstenhäuser gab häufig den Impuls zur Ausführung

der größten Werke dieser Art.*) Schon zu Lebzeiten oft wurden die Grabmäler bei hervorragenden Künstlern bestellt und ausgeführt, oder wenigstens in der letzten Willensäußerung der Grund zu deren Errichtung gelegt; aber auch dem freien Entschlusse der überlebenden Personen verdankt die Kunst herrliche, auf die Gegenwart gekommene Werke. Zeugniß von der Großartigkeit der zu Grunde liegenden Ideen gibt am besten das projektirte Grabmal Pabst Julius' II., mit dessen Komposition sich der große Geist eines Michelangelo durch die ganze Zeit seines Schaffens getragen hat und dessen Ausführung ein ungünstiges Geschick nie zur vollen Wirklichkeit werden ließ.

Nicht immer kam der Wunsch Einzelner zur Erfüllung, durch ein prächtiges Grabdenkmal sich in der Erinnerung der Nachwelt zu erhalten, und der Zahn der Zeit, die Gleichgiltigkeit der kommenden Geschlechter gegen Namen ohne weltgeschichtliche Bedeutung dann aber auch roher Vandalismus haben nicht selten die steinernen Denkmale eines erloschenen Menschenlebens völlig zum Verschwinden gebracht. Dem Grabe jenes eitlen Sekretärs Papst Martin's V., des Bartolommeo Arragazzi in Monte Pulciano, ward ein solches Loos zu Theil.

Inschriften, die den Zweck hatten, die Vorzüge des Verstorbenen in das rechte Licht zu setzen, fehlen auf keinem Grabdenkmale. Daß die Florentiner es hierbei aber mit der Wahrhaftigkeit des Erzählten eben nicht sehr genau nahmen, und künftigen Generationen von Verdiensten sprachen, die den Zeitgenossen unbekannt waren, ist aus dem Grundsatze „de mortuis nil nisi bene“ wohl ganz erklärlich. Als Pabst Martin V. die Inschrift auf dem Sarkophage des Gegenpabstes Johann XXIII., welche die Worte „quondam Papam“ enthielt, geändert haben wollte, — verweigerte man dieß mit dem Ausspruche „quod scripsi, scripsi.“

Seltener als im Mittelalter findet man ein Heiligengrab aus der Zeit der Renaissance. Die Cassa S. Zanobi und jene der Heiligen Proto, Giacinto und Nemesio im Dom und den Uffizi zu Florenz, welche die Asche jener Märthyrer enthalten, gehören hierher. Ein größeres Werk dieser Gattung ist der Altar San Savino's im Dom von Faenza. Die Hand Benedetto da Majano's schmückte es mit der Statue des Todten und reichen Reliefs, so wie das gleichfalls bedeutende Reliquiar von S. Bartolo in S. Gimignano, welches die Gemeinde nach der Kanonisirung des Heiligen durch Pabst Alexander V. (1488) in einer eigens hierzu erbauten Kapelle errichten ließ.**)

Ist der vorhin beschriebene Haupttypus der toskanischen Gräber auch unendlich vieler Abänderungen fähig, so haben doch fast alle Künstler dieser Zeit dieselbe Anordnung im großen Ganzen beibehalten, die ihnen ein unbegrenztes Feld zur Anbringung des reichsten ornamentalen und figürlichen Schmuckes einräumte. Aber trotz jenes Festhaltens an einer Hauptform trifft man oft genug auch Abänderungen derselben. So wird entweder der Sarkophag bloß mit einem Bogen umspannt und dadurch die Breitendimension der ganzen Anordnung zur hervorragenden, oder die Nische mit dem Sarkophage zur mittleren gemacht, auf beiden Seiten je eine kleinere angereiht und mit Statuen geschmückt. Pilaster und Säulen bewirken die Trennung derselben. Das Grabmal des Raffaello Maffei in Volterra zeigt dieses Motiv, das seine höchste Ausbildung in den berühmten Monumenten in S. Maria del Popolo erreicht.

---

*) Vergleiche hierüber Burkhardt's Geschichte der Renaissance in Italien, wo in den Abschnitten § 138—142, so wie im Cicerone desselben Autors die wichtigsten Grabmäler in bekanntlich vortrefflicher Weise besprochen werden.

**) Vergl. Perkins, Tuscan sculptors. London 1865.

Während bei dem Vorhergehenden die mittlere Nische mit rundbogigen Profilen überdeckt erscheint, an die sich ohne vermittelnde Uebergänge die flachen Gesimse über den Seitennischen schließen, ist bei diesem auch die mittlere horizontal überdeckt und die Schärfe der Kontraste verschiedener Gesimshöhen durch sitzende Figuren in passender Weise ausgeglichen. Auch hier trennen Säulen die Nischen von einander, deren Kapitäle, Sockel u. s. w. eine äußerst reiche ornamentale Durchbildung zeigen. Die venezianischen Denkmäler unterscheiden sich in der Anordnung der Gesimstheile ganz wesentlich von denen Toskana's. Ueber alle drei Nischen läuft da das große Hauptgesimse und schließt so über den zwei niedrigeren Seitennischen einen Raum ab, der durch Reliefs, wie am Grabmale Vendramin und Marcello, ausgenützt ist. Ueberhaupt aber trennt tiefer Ernst, strenge Form und Einfachheit die Werke der Florentiner von den reich und prächtig ausgeführten Grabmälern der Dogen und Edlen Venedigs. Am nächsten kommt allenfalls noch das Grab Suriano in S. Stefano dem zweitbesprochenen Haupttypus. Sehr schön wird hier der Sarkophag von Greifen getragen und dabei das Verhältniß der Höhe zur Breite günstig geändert, das bei den venezianischen Bauten dieser Art zu sehr dem Quadratischen sich nähert. Knappen und Karyatiden tragen hier, wie manchmal auch im Mittelalter, den Sarkophag, ein Gedanke, der von Florentiner Meistern nur selten angewandt wurde. Auch das Eingangs erwähnte Motiv der trauernden Engelgestalten findet im Quattrocento mannigfache Wiederholung an den Werken des liebenswürdigen Bernardo Rosellino, dem Monumente der Beata Villana in S. Maria Novella, dann an jenen Donatello's 2c. Ganz im mittelalterlichen Geiste ist das Grab Filippo Lazzaro's von demselben Meister gedacht, an welchem über dem auf Konsolen gestellten Sarkophage ein von Engeln gehaltener Vorhang ausgespannt ist. Nebensächlicher schon behandelt findet man die Draperie an den Grabmälern des Kardinals von Portugal und Grafen Ugone in der Badia zu Florenz, während z. B. an einem Monumente in S. Girolamo zu Forli an der Rückwand der Nische ein reich geschmückter Vorhang angebracht ist.

Die einzelnen wesentlichen Theile der Grabdenkmale Toskana's sollen im Folgenden einer eingehenden Besprechung unterzogen und namentlich dem Nischengrabe hierbei jene hervorragende Stellung eingeräumt werden, die es unter den Bauwerken dieser Art einnimmt. Unmöglich freilich wird es sein, ein strenges System in eine solche Uebersicht zu bringen; spottet ja doch die frei sich entfaltende, reich und kräftig erblühende Kunst der italienischen Frührenaissance am meisten einer strengen Klassifizirung, die überhaupt, wenn sie für eine Kunstperiode denkbar ist, auch als sicheres Zeichen einer beginnenden Ernüchterung, eines schablonenhaften Schaffens gelten kann. Viele Monumente werden zu berücksichtigen sein, die in den Rahmen der aufgestellten Typen sich nicht fügen, andrerseits aber wird wieder die Anordnung des Nischengrabes auf Bauwerke anderer Zwecke sehr häufig übertragen, und namentlich sind nicht selten Brunnen zu finden, an denen etwa nur das Becken durch einen Sarkophag zu ersetzen wäre, um daraus ein Grabmal zu schaffen. Ja, in der Certosa bei Florenz ist direkt der Brunnen mit dem Grabmale vereinigt; denn aus dem Sarkophage fließt der Strahl unmittelbar in ein daruntergestelltes, von Drachen getragenes Becken. Ehe aber auf Besprechung von Details eingegangen werden mag, sei nur noch einer Gattung von Grabmälern Erwähnung gethan, die freilich bescheiden neben den prunkvollen Marmornischengräbern stehn, aber doch eine Fülle des trefflichsten künstlerischen Materiales, der besten Konzeption enthalten. Es sind dieß die eingelegten Marmor- oder Marmorniello-Platten, von denen in Italien die Kreuzgänge und Kirchen des Mittelalters sowohl als auch der Renaissance-Periode so vieles aufbewahrt haben. Der Uebergang hierzu wird eigentlich

noch durch die skulpirten Grabplatten gebildet, von denen jene des Angelo Acciajuoli in der Certosa, und die so schönen des Ghiberti als die vorzüglichsten erscheinen. Nicht allein die berühmte Bronzeplatte von Fra Leonardo Stagi in S. Maria novella, welche diesem Mönche auf öffentliche Kosten aus Dankbarkeit für seine geleisteten diplomatischen Dienste errichtet wurde, gehört hierher, sondern auch jene in S. Croce des Hauptmannes Ludovico degli Obizzi und Bartolo Valori von demselben Meister sind hier zu nennen.

Die Kunst der eingelegten Marmorarbeiten gelangte schon im 14. Jahrh. namentlich in Siena zu hoher Ausbildung und erreicht wohl in Beccafumi, dem Meister des prächtigen Dompflasters daselbst, der sogar Figuren mit in den Kreis seiner Ausführungen gezogen hat, ihren Gipfelpunkt. Die verwandte Technik des Marmorniello wurde gleichzeitig geübt und die schönen Grabplatten in S. Croce und S. Maria novella geben Zeugniß von der Vollendung, zu der sie gedieh.*) Meist trägt die weiße Marmorplatte in der Mitte das Wappen des Verstorbenen in den Stein gravirt und von einer oft reizend komponirten Bordüre umgeben, deren Zeichnung dadurch hervortritt, daß eine harzige oder metallische Komposition in die vertieften Stellen eingelassen wurde.

Das prächtige Nischengrab überragt in allen seinen Formen weit diese kleine, einfach verzierte Grabplatte; die mannigfachsten Bildungen des Grabdenkmales liegen zwischen diesen beiden Endpunkten der langen Reihe der uns aufbewahrten Kunstwerke; aber an allen ist klar und deutlich der hohe Geist der florentinischen Renaissance erkennbar, mit ihrer reichen Welt von Formen, mit ihrer Phantasie und fein gefühlten Durchbildung des künstlerischen Gedankens, wie sie nach ihr in keiner Stilepoche so schön und rein je wieder vor das Auge des Beschauers tritt.

Der Sarkophag.

Den wesentlichsten Theil des florentinischen Grabmals aus der Periode der Frührenaissance bildet der Sarkophag, der sich auf einer mehr oder weniger betonten, oft sehr reich verzierten Basis über den Kirchenfußboden erhebt, deren künstlerische Durchbildung und Gliederung nicht mannigfaltiger gedacht werden kann.

Von der strengen Nachbildung der Antike bis zur originalsten Erfindung der schöpferischen Renaissance, vom schweren rechteckigen Sarge bis zum vielfältig gegliederten und abgestuften Prachtsarkophage durchläuft er alle künstlerisch möglichen Gestalten. Stets trennt ein Gesimse den Deckel vom eigentlichen Sarge, der sich in verschiedenster Weise über die Basis erhebt. Hier findet man die reizendsten Motive, die glücklichsten Inspirationen der italienischen Renaissance, vielfältige Gedanken mit unendlicher Variation in der Ausführung. — Eines der häufigsten, und schönsten Motive läßt den Sarkophag auf Löwentatzen ruhen. Am Mediceergrabe wurde es von Verrocchio zuerst benützt, schöner aber an dem Leonardo Bruni's in S. Croce von B. Rosellino ausgebildet, der nach antiker Weise an die Tatzen noch Löwenköpfe ansetzt und mit ihnen die Sargecken formt. Ganz klein und einfach bringt Benedetto da Majano denselben Gedanken zur Ausführung, der wohl von Settignano am Grabmale Marzuppini am graziösesten behandelt ist. Rankenwerk verbindet dort den Sarkophag harmonisch mit den Tatzen, auf die er sich stützt, in einer Weise, die später noch einmal berührt werden mag.

Das Monument Giugni, ebenso wie das des Grafen Hugo von Andeburg, eines der

*) Vergl. Waring, The arts connected with architecture in Central-Italy, worin einige Abbildungen solcher Grabplatten enthalten sind.

schönsten in der Badia, von Mino, ist ganz architektonisch auf kleine Konsolen gestellt; sonderbar dagegen ist der Gedanke, als Karyatiden am Grabe der Isotta da Rimini in S. Francesco Elephanten, die Wappenthiere der Malatesta, zu verwenden, wie dieß wahrscheinlich von Ciuffagni geschah,*) während Rovezzano den Sarkophag des Altoviti in S. Apostoli von Harpyen tragen läßt. In der berühmten Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato sind die Stützen des antikrömischen Sarkophages einem Lavacrum ähnlich, durch kannelirte Konsolen gebildet, die in Löwentatzen enden. Es gibt dieß dem Ganzen einen Charakter architektonischer Strenge, der zu der naiven, mehr malerischen Behandlung der umgebenden Figuren nicht recht stimmen will. An einem gelungenen Werke von Civitale wiederholt sich dieser Gedanke, der übrigens bei einem Monumente in Volterra mit einer Strenge durchgeführt erscheint, die an den Mediceersarkophag Michelangelo's erinnert. Eine Ausnahme vom toskanischen Grabtypus macht das Monument des Kardinals Brancacci in Neapel, bei dem der Künstler auf ein entschieden mittelalterliches Motiv, das der weiblichen Karyatiden als Trägerinnen des Sarkophages, zurückgreift.

So selten eine ähnliche Wiederholung dieses Gedankens in der florentinischen Kunst sich nachweisen läßt, so häufig findet er sich dagegen in der venezianischen verwerthet. Die Denkmäler in der Kirche S. Giovanni e Paolo und ai frari bestätigen dieß auf's Beste, denn gar häufig sind dort Knappen, Tugenden ꝛc. als Karyatiden glücklich verwendet.

Wie die Art seiner Aufstellung, so ist auch die Form des Sarkophages eine schwankende, bald strenge durchgebildet, wie der halbcylindrische in S. Miniato oder jener des Bruni, bald von so hoher mustergiltiger Schönheit, wie der am Monumente Marzuppini. (S. d. Abbildg.) Die freie Behandlung des Ornamentes, das hier nicht blos aufgelegt erscheint, sondern mit dem Ganzen in einen organischen Zusammenhang gebracht ist, die feine Behandlung des flachen Reliefs, das sich zum Hochrelief, ja zum ganz frei ausgearbeiteten Ornamente erhebt, findet nicht leicht in einem Werke jener Zeit seines Gleichen. Die treffliche Benutzung des Akanthusblattes ist es, die das Monument so mustergiltig macht und welche an den Pilasterkapitälen (Abbildg.) höchst sonderbarer Weise ganz im römischen Sinne wie am Olivenblatt mit aller Delikatesse durchgeführt ist. Schon im Jahrhunderte seiner Erbauung genoß das Monument eines hohen, weit verbreiteten Rufes, der zu vielen Nachahmungen desselben Anregung geben mußte. Vielleicht ist die Wiederholung, die es mit einigen wenig lobenswerthen figürlichen Hinzufügungen am Grabmale Tartagni in Bologna durch Francesco da Simone, einen Schüler Verrocchio's erfuhr, noch die gelungenste, obwohl das leider überladene Ornament der Kopie dem Originale in der Feinheit der Durchführung immerhin nachsteht.

Oefter als den reich verzierten Sarkophag findet man den einfachen angeordnet. Ein solcher ist der Donatello's am Mediceischen Grabe, von parallelepipedischer Form. Ihm ähnlich ist ferner jener der Beata Villana von gleichfalls rechteckiger Gestalt, mit schmucklosem Deckel, der sich endlich an vielen Heiligenschreinen, den sogenannten „casse", wiederholt und auch an Ghiberti's Arca dei SS. Giacinto, Proto und Nemesio angetroffen wird.

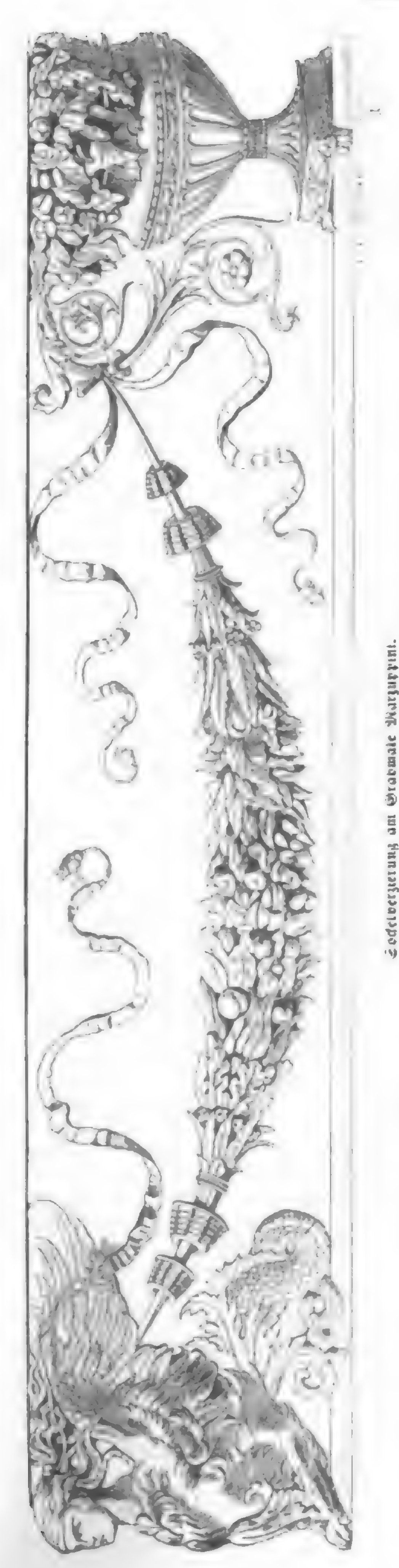
Naturgemäß bietet die Inschrift das Hauptmotiv der Dekoration des Sarkophages. Manchmal füllt sie dessen ganze Langseite ohne weitere Unterbrechung aus, öfter aber noch wird sie auf eine Schrifttafel gesetzt, die dann Engel oder geflügelte Genien, wie so schön an einem Grabe Ghiberti's, tragen, oder es halten sitzende Putten ein Spruchband, wie dieß an manchen Werken Donatello's zu sehen ist.

*) Vergl. Perkins, Tuscan Sculptors.



Grabmal Marzuppini.

Gezeichnet von Valentin Teirich


Sockelverzierung am Grabmale Marzuppini.

Der Unterbau am Monumente Pabst Johann's XXIII., den vier Pilaster auf ähnliche Weise wie an venezianischen Arbeiten in Nischen theilen, welche die Personifikationen der drei göttlichen Tugenden enthalten, verliert dadurch völlig den Charakter des Sarkophages. Der Deckel ergänzt den eigentlichen Sarg zum Sarkophag. Auch ihn schmückte die Hand des Künstlers und nicht selten mit reichen Mitteln. Wappenschilde, Engel, Figuren und Ornamente aller Art werden zu seiner Dekoration herangezogen, oder wenigstens seine Oberfläche schuppenartig verziert, was freilich nur in dem durchscheinenden Materiale des weißen Marmors mit Erfolg geschehen kann. Meist dient er der Figur des Todten als Unterlage; ist dieß nicht der Fall, wie am Denkmal Altoviti in der Kirche SS. Apostoli, so wird die Endigung des Deckels eine frei ornamentale, die bei letzterem vielleicht auch noch eine Büste als Bekrönung erhalten sollte. Mit wenigen Ausnahmen steht der Sarkophag durch ein tragendes Verbindungsglied, den Fuß, auf einem Unterbau, der Basis. Sie fehlt beispielsweise an Filippo Strozzi's Monument von B. da Majano, bietet im Allgemeinen jedoch ein wesentliches Moment der Dekoration.

Settignano legt Fruchtkränze um die Basis (Abbildg.), Einhörner und Todtenköpfe sind am Grabmale Portugallo benützt, Putten, die Festons halten, bei Donatello. Ein Beispiel von Dekoration in ganz antikem Sinne liefert das Werk Rovezzano's zum Andenken an den Gonfaloniere Piero Soderini in S. Maria del Carmine, wo der Unterbau mit Kandelabern, Greifen und Stierköpfen geschmückt erscheint. Auch das Sasetti-Monument ist vom antiken Geiste beseelt; Sarkophag wie Basis wurden hier mit römischen Motiven geziert und namentlich letztere mit vielen Figürchen der Darstellung eines Trauerzuges bedeckt.

Ist am Grabmale die ruhende Gestalt des Todten selbst dargestellt, so überdeckt den Sarkophag das Paradebett oder die eigentliche Bahre, auf der oft eine Draperie und ein Polster liegt, welche die delikatesten flachen Stoffmuster zieren, wie dieß z. B. sehr schön am Marzuppini-Monumente durchgeführt ist.

Während am Grabmal des Bischofs Angelo Marzi in der Annunziata, welches übrigens

der späteren Zeit von 1536 angehört, die Gestalt des Todten unmittelbar am Sarkophage aufruht, ist an vielen andern ein Zwischenglied als Träger des Paradebettes eingeschaltet, wie es ein Monument B. Rosellino's zeigt, wo ganz in der Art vieler venezianischer Künstler Adler als Stützen verwendet sind. Ganz abweichend von der allgemeinen Stellung des Paradebettes ist dieser Künstler in S. Domenico zu Pistoja vorgegangen, wo er es an die Wand auf Konsolen stellt und auch sonst sich mancherlei Aenderungen an dem Typus der toskanischen Grabmale erlaubt.

Die mittelalterlichen Grabmonumente stellen die Person des Todten in der verschiedensten Weise dar. Bald liegt er in einer Nische, bewacht von betenden Engeln, bald sitzt er am Sarkophage und lehrt seinen Jüngern. Immer aber spielt er die Hauptfigur an den erzählenden Reliefs des Grabmales und ist stets porträtähnlich behandelt. Vorzüglich liebte es Venedig, den Todten zu Pferde als Reiterstatue darzustellen, die häufig in die Kirche selbst gesetzt wurde. Die Frührenaissance, feinfühlend und beredt in ihrer Formensprache, hat dagegen auch in dieser Hinsicht das Richtige getroffen, indem sie den Todten vor der Bestattung, auf reich geschmücktem Paradebette liegend, den Augen der Besucher zeigt. Verklärten Gesichtes mit dem ernst-heiteren Ausdrucke des tiefsten Seelenfriedens ruht er wie im sanften Schlafe: ohne Todeskampf schied seine Seele aus dem Körper. Ist eine solche Anordnung an sich schon die würdigste und passendste, so wahrt sie doch auch der dekorativen Kunst ein weites Feld und klingt mit dem ruhigen architektonischen Aufbaue gar schön zusammen. (Anfangsvignette.) Klar und scharf ist so die Gliederung des Monumentes gegeben, das eine durchgebildete Ornamentik mit reichem Schmucke nun ungefährdet überziehen kann. So wie im Mittelalter, erscheint nicht selten die Person des Todten auch jetzt noch häufig theils als Büste, theils als Relief am Grabmale angebracht. Eine ganz eigenthümliche Anordnung aber sieht man am Grabmale Innocenz' VIII. in Rom, der einmal auf dem Sarkophage liegend, dann aber auch in sitzender Stellung dargestellt ist, während er seinen päpstlichen Segen ertheilt. Die Gesetzmäßigkeit der horizontal liegenden Figur wird nun allerdings im 16. Jahrhunderte gestört und schon an Sansovino's Prachtgräbern wird sie vermißt, wo der Todte ruhend in halbsitzender, halbliegender Stellung, gestützt auf einen Arm, dargestellt ist, wodurch ihm mehr der Charakter eines Schlafenden geliehen wird. — Die Meister der früheren Epoche legen die Figur des Todten horizontal und lehnen ihn nur meist etwas schief gegen die Wand, um den Beschauer von dem niedrigen Standpunkte des Fußbodens aus mehr als das verkürzte Profil desselben sehen zu lassen und seine Gesichtszüge deutlich unterscheidbar zu machen, wie dies z. B. in ganz auffallender Weise am Monumente Bentivoglio von Quercia geschehen ist. Häufig charakterisirt eine treffliche Ausführung diese Statuen, von denen als eine der besten jene am Grabmale der Ilaria del Caretto von J. della Quercia im Dom von Lucca erscheint. Ist die Darstellung hier auch noch etwas in der Art der Certosa-Denkmäler befangen, so kann doch der Ausdruck des Gesichtes mit den geschlossenen Augen nicht leicht trefflicher den Zustand zwischen Schlaf und Tod wiedergeben. Der liegende Hund zu den Füßen der Statue, ein Sinnbild ehelicher Treue, vervollständigt den Eindruck auf den Beschauer zu einem sinnig abgeschlossenen Ganzen. Mit Quercia bricht die alte Traditon des Mittelalters ab, mit ihm beginnt die Epoche der Frührenaissance und die neue Schule von Siena, deren Begründer er genannt werden muß. In Florenz folgten ihm bald A. und B. Rosellino; durch diese befestigten sich die neuen Ideen eines immer üppiger sich entfaltenden Kunstlebens; sie stehen inmitten der besten, kräftigsten Periode toskanischer Renaissance. Des letzteren Statue der Beata Villana übertrifft vielleicht noch etwas die vorher besprochene. Auf dem Sarkophage mit gekreuzten Händen liegend, bringt auch sie

das rein christliche Ideal zum Ausdrucke; denn wie vom Hauche himmlischer Verklärung umflossen, in tiefem Seelenfrieden, ruht die herrliche Frauengestalt.

Die Bekleidung der Statuen bildet sich in gewissen Fällen fast typisch aus. So werden Bischöfe stets im vollen Ornate dargestellt und die Gewandung oft mit einfacher Strenge, wie an jenem des Bischofs Angelo Acciajuoli in der Certosa bei Florenz, behandelt. Schon wurde die Portraitähnlichkeit der Gesichtszüge hervorgehoben, der z. B. auf's minutiöseste in der trefflichen Bronzestatue von Vecchietta im Museum des Bargello nachgestrebt ist, einer Figur, welche früher bekanntlich einen Theil des Grabmales in S. Domenico zu Siena von Mario Soccino bildete.

In der späteren Renaissancezeit, besonders aber im Barockstil wird die Gestalt des Todten häufig durch dessen Büste ersetzt und diese über den Sarkophag gestellt; doch hat



Kapitäl am Grabmale Marzuppini.

dies in der frühern Zeit nur ganz selten stattgefunden, wie z. B. am Salutati-Monument von Mino im Dom zu Fiesole. Hier steht die sehr individuell gehaltene Büste, deren Augen sogar bemalt sind, mit einer Konsole auf einer Verkröpfung des Gesimses und auch beim Sanazzaro-Monument ist die ganze Figur durch eine solche ersetzt. — Die im Dom von Florenz erhaltenen Denkmäler, welche die Republik ihren verdienten Bürgern dekretirte, sind im großen Ganzen sehr untergeordneter Art. So zieren die Gräber Giotto's und Brunelleschi's einfache im Relief gehaltene Brustbilder als Medaillons, die durch Profilirungen und Fruchtkränze umfaßt werden. Benedetto da Majano und Buggiano sind die Schöpfer dieser Werke. Etwas weiter ging Ferucci bei dem Monumente Marsilio Ficino's.

wo er das Brustbild in eine von einfachen Pilasterstreifen umgebene Nische stellt. Auch an dem reichen Noceto-Monumente sind die Profilköpfe von Vater und Tochter in die Zwickel gesetzt, welche zwischen dem einfassenden Halbrund und dem großen Medaillon frei bleiben, welches die Madonna enthält. Endlich ist auch am Sasetti-Monumente, dem einzig beglaubigten von Giuliano da San Gallo's Hand, der Portraitkopf des Verstorbenen in Medaillonform angebracht.

(Schluß folgt.)

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

Mit Text von O. Mündler.

Ich fühle mich weder berufen noch befähigt, die Geschichte der weiland kurfürstlichen Galerie von Kassel, ihrer Entstehung und ihrer Schicksale zu schreiben. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Mann, dem die erforderlichen urkundlichen Hilfsquellen zu Gebote stehen, und der wo möglich die Ereignisse vom Anfang unseres Jahrhunderts mit erlebt hat, sich dieser Aufgabe unterziehen möge. So anziehend aber auch jeder eingehende Bericht über Bildung und Entstehung dieser kostbaren Sammlung, so mannigfaltig die Art und Weise der Erwerbung der einzelnen Bilder sein mag, so kurz und so unerfreulich ist die eintönige Geschichte ihres Verfalles, welche in die politische Geschichte des Landes verflochten ist. Wie überall, so auch hier, äußerte sich die Napoleonische Gewaltherrschaft unter Anderem durch Entführung der Kunstschätze des eroberten Landes. Nahe an dreißig Hauptwerke der Kasseler Bildergalerie wurden nach Paris geschleppt, aber nicht dem dortigen Museum einverleibt, sondern zum Schmuck des Schlosses Malmaison der Kaiserin Josephine überlassen; sodann im J. 1814, statt wie die übrigen geraubten Kunstschätze dem rechtmäßigen Eigenthümer zurückgegeben zu werden, dem Kaiser Alexander käuflich abgetreten und von diesem nach S. Petersburg gebracht, wo sie gegenwärtig ohne Widerrede den kostbarsten Bestandtheil der kaiserlichen Sammlung in der Ermitage ausmachen. Nie und nirgends ist ein schreienderes Unrecht begangen worden; kein Land und keine Kunstsammlung hat einen empfindlicheren Verlust erlitten, einen Verlust, dessen Ausdehnung nur der ermessen kann, dem Gelegenheit geworden ist, die fraglichen Meisterstücke in der Hauptstadt des Nordens zu bewundern. Und wie viele dürfen sich mit der Hoffnung schmeicheln, einmal in ihrem Leben diesen Genuß sich verschaffen zu können, den der Bewohner des westlichen Europa's entschieden zu theuer erkaufen muß? In Kassel selbst sind nur Wenige, die eine Vorstellung von der Größe des erlittenen Verlustes haben, weil die Zahl derer sehr gering ist, in denen die Erinnerung an die ehemalige Bedeutung der Galerie lebendig geblieben ist. So viele auswärtige Kunstfreunde aber der Galerie zu Liebe die Hauptstadt des ehemaligen Kurfürstenthums Hessen besuchen, alle sind überrascht und höchlichst erstaunt über die große Anzahl bedeutender Werke der Malerei, besonders aus der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts, welche dieselbe noch immer enthält. In der That ist Kassel auch jetzt noch, nach dem unersetzlichen Ver-



MADONNA MIT HEILIGEN.

lust, den es erlitten, in der Reihe der deutschen Bildergalerien unbedingt die erste, die sich an die der vier großen Hauptstädte: Dresden, Wien, München und Berlin anschließt; und der Entschluß des verdienstvollen Verlegers der „Zeitschrift", den Lesern derselben und Allen denen, die solcherlei Genüssen zugänglich sind, die hervorragendsten Werke der Sammlung in getreuen und künstlerisch befriedigenden Radirungen von der Hand des bewährten jungen Meisters William Unger vorzuführen, verdient den unbedingtesten Beifall und bedarf keines empfehlenden Wortes. Eben so wenig braucht die Ueberlegenheit dieser Art von künstlerischer Wiedergabe im Vergleich zu photographischen Blättern — selbst wenn dieselben, was nicht immer möglich, unmittelbar von den Bildern abgenommen wären — bewiesen zu werden. Die undankbarste aber, wenn auch nicht gerade die schwierigste Aufgabe wird immer die dem Verfasser des erläuternden Textes zugefallene bleiben, welcher das für die Wonne des Auges Geschaffene dem Begriffe zugänglich zu machen, und statt Licht und Farbe, nur dürre Worte zu seiner Verfügung hat.

I. Altarbild von Rubens.

Den Reigen eröffnet Peter Paul Rubens, dessen großes Altarbild, Nummer 187, jeder Sammlung zur Zierde gereichen, und selbst in München, dessen Pinakothek mit 88 Rubens prangt, in's Gewicht fallen würde. In der linken Ecke des Bildes, wo zwischen Säulen und Teppichen ein (unsichtbarer) Thron sich aufbaut, sitzt mit fürstlichem Anstand die heilige Jungfrau, das unbekleidete Christuskind auf ihrem Schooße haltend und ihre Linke auf die Schulter des jugendlichen Täufers legend, der sich in kindlicher Vertraulichkeit an sie anlehnt. Die Mutter und das Kind schauen mit theilnehmender Herablassung auf den in tiefgebückter Stellung vor den Stufen knieenden heiligen Christoph; (die Bezeichnung als Rochus erscheint weniger passend). Ueber ihm steht, leise geneigt, die Arme über der nackten Brust gekreuzt, mit aufgelösten Haaren, die heilige Büßerin Magdalena, ihren Blick auf das göttliche Kind gerichtet. Ihren Abschluß findet die Gruppe durch fünf, in frommem Eifer sich hinzudrängende Heilige: Dominicus, Franciscus, den Ritter Georg, den König David (oder Karl d. Großen) und einen Bischof. Magdalena ist dieselbe Gestalt von unnennbarem Reiz, welche jedem Verehrer des großen Antwerpener Meisters, der zu seiner Familiengruft in Saint Jacques mit dem berühmten Altarblatt gepilgert, in unauslöschlicher Erinnerung geblieben ist. Es sind die Züge der verführerisch und sinnlich schönen Helena Forment, nur noch veredelt und vergeistigt, und durch einen hinreißenden Ausdruck der Hingebung, der Inbrunst und anbetenden Verehrung beseelt, ohne daß jedoch auf Buße und Reue irgend entschiedener Nachdruck gelegt wäre. Ueberhaupt ist in diesem Altarbilde von strenger Askese, ja nur von eigentlich kirchlichem Sinn ebensowenig zu merken, wie von dem gemessen symmetrischen Aufbau eines umbrischen Kirchenbildes aus der Zeit des P. Perugino oder des Niccolò Alunno. Rubens, der in seinem ganzen Leben nie die geringste Anwandlung von Kasteiung des Fleisches und Sinnenertödtung gehabt, entschloß sich schwer zur Unterdrückung des Nackten, das denn auch aus unserm Altarbilde keineswegs verbannt ist. Es unterliegt aber auch keinem Zweifel, daß dieses Werk des strenggläubigen Katholiken Rubens heutzutage in keiner Kirche, z. B. der Rheinprovinz, (wo der Meister selbst das Licht der Welt erblickte), Aufnahme fände, während man sich getrost an einen lebenden Düsseldorfer Künstler wenden dürfte, in der zuversichtlichen Erwartung, daß sein Werk der Absicht des Bestellers entsprechen werde. Der Schluß schiene demnach erlaubt, daß wir seit zwei Jahrhunderten frömmer geworden, während jene Zeiten, wie sie künstlerisch höher standen, so auch an geistiger Freiheit uns übertrafen. Wer aber die eigentliche Blüthe der kirchlichen Kunst sucht, der wird doch unbedingt in's XV. Jahrhundert, nach Italien oder nach Flandern

zurückgehen müssen. Das rein Malerische dagegen hat zu keiner Zeit und in keiner Schule einen größern Vertreter gehabt, als Peter Paul Rubens. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die Venezianer des XVI. Jahrh. einen noch höhern Glanz der Färbung, größere Pracht und Tiefe der Wirkung erreicht haben, so hat doch der Flandrer, der nach ihnen gekommen, durch die kühne und entschiedene Zusammenstellung ungebrochener Lokalfarben, die er keinem Vorgänger verdankt und die als der angemessenste Ausdruck seines eigenen Wesens und seines entschiedenen Charakters erscheint, durch den vollen Einklang seiner äußern Darstellung mit seiner tiefinnersten Anschauungs- und Empfindungsweise, eine so großartige Harmonie, eine so zwingende Wirkung erreicht, daß kein empfänglicher Beschauer sich dem überwältigenden Eindrucke seiner ganzen Erscheinung zu entziehen vermag. Nichts kommt dem Reichthum der Erfindung, der gestaltenden Kraft dieses schöpferischen Geistes, nichts dem dramatischen Gehalt seiner Darstellungen, nichts dem innern Leben gleich, das er seinen Gestalten einzuhauchen versteht. Und wie mannigfaltig und immer neu, wie überlegen, wie abgerundet erscheint er in allen seinen Kompositionen! Und, genau betrachtet, ist ja doch die Komposition, die geordnete Zusammenstellung der einzelnen Bestandtheile einer künstlerischen Schöpfung, das Allereigenste, was der Künstler hat, das Einzige, was er weder der Natur entnehmen, noch irgend entlehnen kann; dieß ist das eigentliche Feld der künstlerischen Freiheit, auf dem er, sich selbst bestimmend und nur einer innern Nöthigung folgend, das Maaß von dem giebt, was ihm an Sinn für den Rhythmus der Bewegungen und das Gleichgewicht der Massen, für die sozusagen melodischen Schwingungen der Umrisse und für die geistige Bedeutung der Linien überhaupt innewohnt. An dieser Stelle ist der geheimnißvolle Berührungspunkt der anscheinend unvereinbaren Gegensätze von Freiheit und Nothwendigkeit; und das Werk, wenn es fertig vor das Auge des Beschauers tritt, wirkt nicht anders als wie ein Gewachsenes, wie ein Naturprodukt, dessen einzelne Bestandtheile unter einander in organischem Zusammenhange stehen.

Einen ähnlichen Eindruck macht denn auch unser Bild, welches zwar nicht zu Rubens' reichsten und großartigsten Kompositionen gehört, dennoch aber in tiefdurchdachter Anordnung und kunstgerechtem Aufbau, bei anscheinend vollkommener Freiheit und Ungezwungenheit der Gruppirung, wenige seines Gleichen hat. Von größter Kraft und Sättigung bei allgemeiner Helle und bei reichster Mannichfaltigkeit der Palette ist auch die Färbung, von der Unger's wohlgelungener Stich wenigstens das Element des Helldunkels, die kunstvolle Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, zu voller Geltung bringt. Augenscheinlich in allen Theilen, den wesentlichen wie den unbedeutendsten Nebensachen, von des Meisters eigener Hand ausgeführt, genießt dieses kostbare Werk auch noch den unschätzbaren Vortheil einer vollkommenen Erhaltung und ist somit geeignet, im Geiste des empfänglichen Beschauers, der sich in dasselbe versenkt, — auch wenn wir uns einen solchen denken wollen, dem noch kein Hauptwerk des großen Meisters von Antwerpen zu Gesicht gekommen wäre, — eine angemessene Vorstellung von dem Künstler zu erwecken, der nur von Solchen — darunter meistens Frauen — unterschätzt wird, denen ein gewisses abstraktes Ideal der reinen Form vorschwebt und als höchste Anforderung, die sie an ein befriedigendes Kunstwerk stellen, obenansteht; von Solchen aber, welche malerische Begabung neben geistiger Größe zu schätzen wissen, nicht selten an die Spitze aller derer gestellt wird, die je durch das Mittel von Linien und Farben ihr Inneres der Welt kundgegeben haben.

Die orientalische Ausstellung der Union centrale in Paris.

Mit Abbildungen.
(Schluß).



Vergoldete Vase aus Valencia.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Die persische Keramik mit ihrer so komplicirten Technik zeigt uns deutlicher als die chinesischen und japanischen Luxusartikel, wie die Orientalen es verstehen, das Poetische zum Gemeingut des Volkes zu machen. Sie besitzt weniger blendenden Reiz, aber sie dient mit ihrer fast ausschließlichen Anwendung der Fayence (trotz der reichen Lager von Porzellanerde im Lande) mehr den täglichen Bedürfnissen und Wünschen der Masse und begnügt sich mit einfachen Formen, weniger glänzenden und mannigfachen Farben. Trotzdem machen ihre Produkte im Ganzen einen höchst eleganten Eindruck. — Ebenso verhält es sich mit der persischen Glasindustrie, von welcher die Ausstellung auch einige schöne Proben darbot. So z. B. fanden sich emaillirte Gläser, gewöhnlich mit Inschriften versehen, von der allerhöchsten Schönheit vor: darunter eine Moscheenlampe im Besitze der Frau von Rothschild mit einem interessanten Datum, wonach das Gefäß im Jahre 1260 durch Sandjar Habbi gewidmet wurde. Einen großen Theil der persischen Abtheilung spendete Hr. Scheffer, dessen Sammlung wohl die schönste dieser Art in ganz Paris ist.

Ich komme jetzt zu dem Saale, welcher der Veranschaulichung des orientalischen Einflusses auf die mittelalterliche Kunstindustrie gewidmet war. Obwohl derselbe alle möglichen Gegenstände enthielt, bildeten doch die Fayencen den Kern des Ganzen. An Webereien fand sich wenig, eigentlich nichts, im Verhältnisse zu der Bedeutung dieses Zweiges. Ebenso war es mit den Elfenbeinarbeiten, Bronzen und Niellen. Unter den reich vertretenen Fayencen standen die spanisch-maurischen im Vordergrunde.

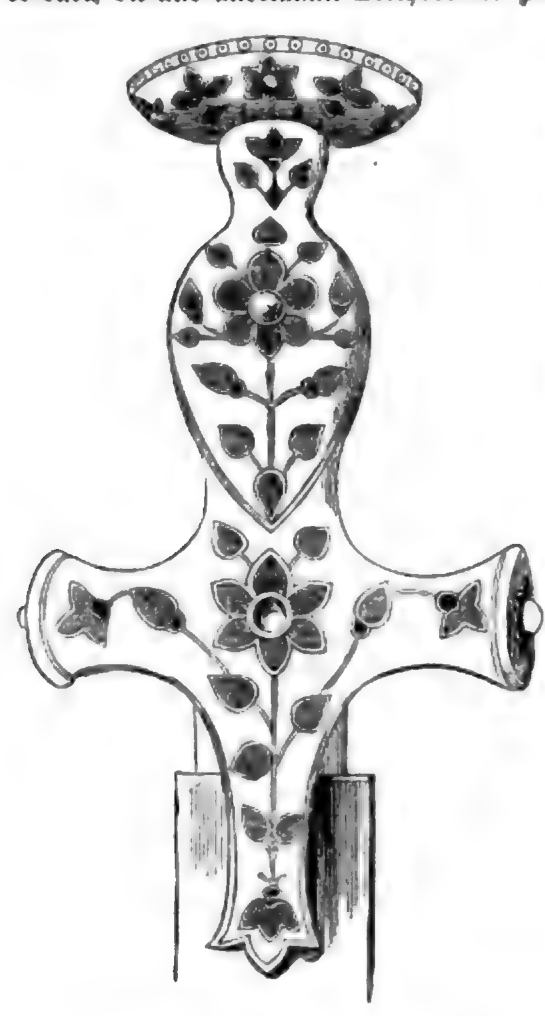
Seit Riocreux, der bekannte Konservator des Museums von Sèvres, die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese spanisch-maurischen Fayencen gelenkt hat (es geschah dies etwa 1844)*) kamen sie immer mehr in Schwung, wie ihr trotz des nicht seltenen Vorkommens fortwährend steigender Preis beweist. Ihr berühmter Metallglanz, nach Brogniart ein dünnes Häutchen von kieselsaurem Kupferoxydul, reizte verschiedene Pariser Fabrikanten zur Nachahmung, jedoch vergebens: die Herstellung der metallischen Oberfläche ist, trotz der Untersuchungen z. B. von Deck, bis heute ein Geheimniß geblieben. Der Metallglanz giebt diesen Gefäßen etwas von dem Charakter massiver Goldarbeiten. Aber er ist nicht ihr einziger Reiz. Auch die Formen sind von eigenthümlicher Schönheit: zierliche Urnen mit zwei oder vier Henkeln (vergl. die voranstehende Abbildung); Schüsseln mit christlichen Inschriften, mit Granaten und Lilien verziert, von großer, strenger Zeichnung; ferner sogenannte Azulejos, Platten von den Wänden und Fußböden der Moscheen und

*) Vergl. Davillier, Histoire des faiences hispanomoresques à reflets métalliques. 1861. 8°.

Wohnhäuser, welche heraldische Figuren in blauer, grüner und anderer Farbe oder Sprüche tragen, wie z. B.: „Nichts Festes außer Gott“ u. s. w. Die Formen haben in ihrer ungemeinen Grazie und Feinheit einen mehr maurischen als spanischen Charakter. Der spanische Geschmack offenbart sich dagegen in den merkwürdig strengen, ich möchte sagen asketischen Farbentönen, in dem schmutzigen Gelb, dem eigenthümlichen Braun, Blau und Weiß.

Obwohl übrigens die hervorragendsten Kunstliebhaber, wie die Herren Basilewski, Davillier, Galichon, de Liesville u. A. ihre Schätze zu dieser an und für sich so hoch interessanten Abtheilung beigesteuert hatten, konnte sich dieselbe doch mit der entsprechenden Sammlung Sauvageot im Louvre oder derjenigen des Hôtel de Cluny nicht messen.

Wie viele andere Industriezweige wären hier noch aufzuzählen, in welchen die Orientalen, sei es durch die uns unbekannte Methode der Herstellung, sei es durch den Reichthum und die Zweckmäßigkeit der Formen uns überlegen sind! Ich nenne nur die Lackwaaren, die Arbeiten in Papiermaché, die verschiedenen Inkrustationsarten, die Webereien und Stickereien, auch das Schuhwerk (so merkwürdig vertreten in der Sammlung des vortrefflichen Radirers J. Jacquemart), ferner die Elfenbeinschnitzereien und namentlich die geschnittenen Steine. Onyx, Achat, kurz die härtesten Stoffe werden wie weiches Wachs geformt, entfalten sich als Blumenkelche (Sammlungen Dutuit und Galichon) oder werden zu Flakons und Tabaksdosen (Sammlung Bigot) verarbeitet oder endlich noch mit Rubinen und Smaragden verziert und auf eine zwar edle, doch wenig praktische Art, an Schwertgriffen, wie die beistehend abgebildete persische Waffe zeigt, verwendet. In allen diesen Industriezweigen mögen sie nun dem täglichen Leben und seinen prosaischen Erfordernissen dienen oder reine Luxusgegenstände von völlig für sich bestehender Bedeutung, ohne Anschluß an ein zu schmückendes Ganzes, produciren: in allen bietet uns der Orient Muster von unnachahmlicher, vollendeter Technik, Farbenschönheit und — was nicht zu vergessen ist — auch von oft unübertrefflicher Komposition.



Inkrustirter persischer Schwertgriff.
Aus der „Gazette des Beaux-Arts“.

Gewöhnlich vindicirt man bei uns der orientalischen Produktion nur Geschicklichkeit und Schwung der Erfindung. Dagegen was man große Kunst und strenge Zeichnung nennt, wird ihr in der Regel abgesprochen. Die hier besprochene Ausstellung dürfte manche dieser Vorurtheile beseitigt haben. Lassen wir die Architektur und was mit ihr zusammenhängt bei Seite, und wenden uns zur Betrachtung der hierher gehörigen Zweige der Malerei: welche Meisterwerke an Empfindung und Ausführung erblicken wir da, ausgestattet mit allen Eigenschaften der „großen Kunst“, mit Natürlichkeit, Phantasie, poetischem Sinn, einer tiefen Kenntniß des Effekts, und einer Bescheidenheit in der Aufwendung von Mitteln, die uns erröthen macht über die Fülle von Mitteln, die wir aufwenden, — um die nämliche Wirkung zu erzielen! Man kann eine Stufenfolge wahrnehmen, ausgehend von den indischen und persischen Miniaturen, welche die unterste Stelle einnehmen, durch die chinesischen Zeichnungen und Malereien bis zu den Albums der Japanesen, welche unseren höchsten Anforderungen Genüge leisten.

Betrachten wir sie nacheinander. Die indischen Miniaturen der Ausstellung boten wenig Interesse: geleckte Formen, eintönige Motive, voilà tout! Die Kunst des Volkes konnte man aus

ihnen nicht kennen lernen. In der persischen Abtheilung sah es schon besser aus. Die Miniaturen im Besitze des Hrn. J. Jacquemart erinnern durch ihre Anmuth und Natürlichkeit an die unsres Mittelalters: man meint, der Illuminator der Manasse'schen Bilderhandschrift sei in den Orient gewandert, um sie auszuführen. Da sehen wir z. B. zwei Liebende, in Träumerei versunken; der junge Mann bietet seiner Geliebten einen Apfel an und diese, wenn auch Perserin, nimmt ihn an; sie müßte sonst kein Weib sein. Ein anderes Mal sehen wir einen Ritter, der seine Dame durch Harfenspiel ergötzt u. s. w., köstliche Scenen, voller Naivetät, gewöhnlich mit reizenden landschaftlichen Hintergründen. In den Miniaturen aus der Sammlung des Hrn. Baur ist die Darstellung komplicirter: Auszug eines Fürsten auf die Jagd u. s. w. Die Umrisse sind fein und elegant, obwohl in ein wenig überschlanken Verhältnissen, die Verkürzungen falsch, Perspektive giebt es nicht, die Farbe hat etwas Erdiges, ohne Durchsichtigkeit und Glanz.

Besser sind die chinesischen Gouache- und Tusch-Zeichnungen. Die gemalten Albums der Chinesen (aus dem Besitz des Generals de Bassoigne) verrathen schon Studium der Modellirung und des Reliefs, eine feine, zarte Pinselführung und große Geschicklichkeit in der Behandlung der Draperie. Sie stellen Porträts und Scenen aus dem gewöhnlichen Leben dar. Wie hübsch ist z. B. das Bild, welches einen Mann im Walde, unter einem Zelt eingeschlafen zeigt, im Kreise seiner Familie, umgeben von den Dienstboten, welche ängstlich darauf bedacht sind, seinen Schlaf nicht zu stören und jeden seiner Wünsche zu erfüllen, sobald er erwachen wird. Aus einer ovalen Oeffnung schauen drei junge Mädchen zu; sie sind von reizender Unschuld des Ausdrucks; die Luftperspektive zeigt sich schon vollkommen ausgebildet. Aehnliche Beispiele chinesischer Malerei besitzt das Handzeichnungenkabinet der kaiserlichen Bibliothek.

Aber der höchste Triumph der orientalischen Malerei sind die Albums der Japanesen. Die orientalische Ausstellung enthielt deren eine große Anzahl aus dem Besitze des Hrn. Ph. Burty, der sie gewissermaßen in Frankreich erst eingeführt hat und seine Schätze den Kunstfreunden mit der größten Liberalität zugänglich macht, ferner des Hrn. Chesneau und Anderer. Manche der Leser werden sich ihrer von den Londoner Weltausstellungen her erinnern.

Alles ist bewundernswerth an diesen Albums, Papier, Druck, Erfindung, — und Alles uns so gut wie unbekannt. Alcock*) schildert uns das Verfahren der Fabrikation dieses ebenso dünnen wie festen Papiers. Dasselbe wird aus Baumrinde oder auch aus Lumpen gemacht, ja die Japanesen würden, sagte er, geschickt genug sein, um sogar aus alten Stiefeln Papier machen zu können. Sie kennen 67 verschiedene Arten. Das gewöhnliche Verfahren ist folgendes: man schält die Baumrinde ab und trocknet sie, dann weicht man sie so lange in Wasser auf, bis die äußere grüne Epidermis sich wegkratzen läßt; hierauf kocht man sie, bis sie so weich wie eßbares Gemüse ist und rührt sie so lange, bis sie einen weichen Teig bildet; sodann fügt man die Rinde eines zweiten Baumes hinzu, wahrscheinlich zur Erzeugung einer größeren Konsistenz, endlich die eines dritten, um das Klebrige hervorzubringen. Diese verschiedenen Ingredienzien, gut durcheinander gemischt und flüssig gemacht, werden schließlich auf Mattengeflecht ausgebreitet und getrocknet.

Noch weniger bekannt ist das Druckverfahren. Man druckt, wie es scheint, mit sehr leichten und porösen Holztafeln, welche der Länge nach geschnitten sind. Aber bestimmt wissen wir dies nicht. Bei den kolorirten Albums steigt die Zahl der Drucktafeln bisweilen bis auf 20 oder 30, und die Vollkommenheit der Technik läßt Alles hinter sich, was die europäische Chromolithographie Gelungenstes hervorgebracht hat. Der Unterschied ist so groß wie zwischen raffinirtester Kunst und völliger Barbarei. Die Fabrikation wird hauptsächlich in Yeddo betrieben und muß eine große Ausdehnung haben, denn die Albums werden von Jedermann gebraucht, von Handwerkern, Kindern, dem großen Publikum, und werden überall hin in fliegenden Blättern oder in Heften verbreitet. Den Einen liefern sie Sammlungen von Ornamenten, Utensilien u. dergl., wie z. B. von Kämmen, Pfeifen, Fächern, den Andern komische oder phantastische Spielereien, Ansichten von Städten und Landschaften; sie enthalten Abhandlungen über Falkenbeize, Gymnastik u. s. w. Sehr oft sind es ganze Romane, die der Vater anfängt, der Sohn fortsetzt u. s. w. bis in die Unendlichkeit, wie unsere

*) The Capital of the Taicoon. T. I, 442.

französischen Abenteuer-Romane. Nach Frankreich kommen die japanesischen Albums nur höchst unregelmäßig und zu stark schwankenden Preisen, je nach den Forderungen der Kaufleute und der Zahl der Liebhaber. Im Hôtel Drouot gehen sie bis auf 200 Franken das Stück.

Wir kennen die Namen einiger Künstler, welche die Zeichnungen zu diesen Albums machten. Der bedeutenste von ihnen ist Oak-Sai (Hokſai oder Ou-Kou-Say). Die Persönlichkeit dieses Künstlers, dessen Name jetzt in Frankreich allgemein bekannt ist, selbst den Damen der guten Gesellschaft, ist noch ein völliger Mythus. Wir kennen weder das Datum seiner Geburt noch das seines Todes. Man ist übereingekommen anzunehmen, daß er zu Anfang unseres Jahrhunderts lebte. Er bildete mehrere ausgezeichnete Schüler, u. A. Toyo-Kouni, der seinerseits wieder Kouni-Yossi und Yossi-Tona zu Schülern hatte.*) Der Urheber der Zeichnungen zu den „Sechs Wandschirmen, in Gestalten der vergänglichen Welt" welche Pfizmaier herausgegeben hat,**) Utakawa Toyokuni, dürfte indentisch sein mit dem oben erwähnten Schüler des Oak-Sai. Der Roman, den seine Zeichnungen illustriren, ist in Yeddo im Jahre 1821 erschienen.

Allgemeine Charakterzüge der Bilder sind: ein gewöhnlich sehr hoch genommener Standpunkt, keine Schattengebung, höchste Sorgfalt der Zeichnung. Der menschliche Körper, der nackte wie der bekleidete, ist gut verstanden, die Verkürzungen sind richtig, die Bewegungen frei, die Körperformen von einer gewissen Fülle, Hände und Füße sehr korrekt gezeichnet, die Formen der letzteren erinnern an gewisse Meister der altflamändischen Schule. Weniger Lob verdienen die Gesichtszüge und der Ausdruck der Köpfe; zwei kleine parallele Striche bezeichnen gewöhnlich die Lippen; bei Zorn und Unmuth senken sie sich dachförmig und heben sich wieder, wenn Heiterkeit und Lachen ausgedrückt werden sollen. Die Auffassung der Natur ist ebenso weit von wirklichem Realismus wie von Idealität entfernt. Die Japanesen erfassen von jedem Gegenstande die hervorstehendste oder poetischeste Seite und übertragen diese mit größter Treue auf den Stock. Ein Vogel, ein Zweig, eine Muschel reizt und entzückt sie, ohne daß sie weiter nach dem Wie und Warum fragen. Die Einsamkeit, die Bewegung der Wellen, der weitgedehnte Horizont, das verwitterte Aussehen eines hundertjährigen Baumes, die flockige Erscheinung des Schnee's interessirt sie hinreichend, um daraus ein kleines gezeichnetes Gedicht zu machen und sie in lange Betrachtung zu versenken. Hohe Auffassung, pathetische Empfindung sind weniger ihre Sache, nur bisweilen giebt das Auftreten eines Gottes oder eines Herren der Darstellung einen höheren Schwung.

Die Albums des Oak-Say sind wegen ihrer Datirung und an Rang die beachtenswerthesten. Man hat von ihm, soviel ich weiß 25—30. Etwa 10 davon befinden sich auf der kaiserlichen Bibliothek (Abtheilung der Manuskripte),***) wo sie Jedermann zugänglich sind. Der Künstler wendet zwei Töne an: Schwarz und Fleischfarbe. Mit dem Schwarz ist eine förmliche Tonleiter der verschiedensten Nüancen erzeugt und die äußerste Grenze des in der Xylographie Möglichen erreicht. In der Zeichnung bedient er sich mehr der geraden als der gebogenen Linien, und ebenso verfahren fast alle japanesischen Künstler, die chinesischen nicht, so weit ich zu urtheilen vermag. Der Künstler sucht soviel wie möglich mit den einfachsten Konturen zu machen. Er behandelt die verschiedensten Gegenstände: Seiltänzer in den gefährlichsten Stellungen, welche das von der Truppe des Taikoun in Paris 1867 Geleistete noch übertreffen; ferner Landschaften, Architekturen, Pflanzen, komische und phantastische Scenen; da reitet ein Mann auf einem Schwein, welches sich durch einen dicken Rauch in die Luft erhebt u. s. w. Dann folgen wieder träumerische Naturbilder, oder Abbildungen von Thieren, Gesträuchen u. dergl. von frappanter Wahrheit: ein springender Tiger, ein Fuchs, der in der Sonne faul ausgestreckt daliegt. Ueberall ist das Nebensächliche bei Seite gelassen und die Erscheinung in ihrem Kern erfaßt. Doch genug! Möge das Gesagte dazu beitragen, dem Urheber dieser Albums, Oak-Say, den ihm gebührenden Rang in der Geschichte des Holzschnittes zu vindiciren.

---

*) Vergl. Ph. Burty, Les émaux cloisonnés anciens et modernes, Paris 1868, eine reizende, heute leider ganz vergriffene Publikation, welche die besten mir bekannten Nachbildungen japanesischer Holzschnitte enthält.

**) Wien, 1847, 8°, mit 57 etwas peinlich genau facsimilirten Abbildungen.

***) Nouveau Fonds chinois, No. 1796, in 3 Bänden Darunter ist übrigens ein Album von offenbar geringerer Hand.

Gehen wir nun zu den anonymen Landschaftsbildern der Sammlung Ph. Burty über, so finden wir auch hier wieder dieselbe Mannigfaltigkeit und dieselbe Meisterschaft der Darstellung. Sie veranschaulichen uns: die vier Jahreszeiten, Sonnenaufgang, Regen, Schnee, Thauwetter, Meer, Wälder, den Anblick einer großen Stadt u. s. w. Die Perspektive darin ist vorwiegend mit dem Gefühl gemacht, obwohl die Japanesen, wie die Chinesen, die mathematischen Gesetze der Wissenschaft der Perspektive vollkommen kennen.*) Die Farben sind auch etwas willkürlich, sie geben gleichsam eine freie Uebersetzung der Natur, ahmen sie nicht sklavisch nach. Wenn die Japanesen auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen, nach ihrer erhabenen wie nach ihrer anmuthigen Seite hin, und die Hand giebt treu wieder, was die Empfindung fühlt.

Die Albums des orientalischen Museums, des kais. Kupferstichkabinets und verschiedener Privatsammlungen sind noch komplicirter in den Gegenständen, reicher kolorirt und wahrscheinlich auch neuer als die bisher besprochenen. Unter den hellen, lebhaften Farben wiegt namentlich ein prächtiges violettes Blau vor; der Gesammteffekt ist bald tief, bald glänzend. Einige von ihnen haben die Bestimmung, als Vorbilder in japanesischen Ateliers zu dienen, und werden vermuthlich diesen Zweck auch in manchen europäischen Ateliers zu erfüllen haben. Sie enthalten ein vollständiges Repertorium sämmtlicher Erzeugnisse der japanesischen Kunstindustrie, der Sitten, der Traditionen, deren Kenntniß zum Verständniß dieser Erzeugnisse und zu einer intelligenten Nachahmung nothwendig ist. Die Fabrikanten gewebter Stoffe z. B. werden in ihnen die schönsten und originellsten Muster massenhaft finden. Die französische Kunstindustrie fängt schon an, ihren Werth zu begreifen, und jedes Museum, welches sich mit orientalischer Kunst befaßt, sollte sich nach ihnen umthun, sowohl um daraus das Verständniß der schon vorräthigen Gegenstände zu schöpfen als auch die Kenntniß der Lücken, die noch auszufüllen sind.

Einige dieser Albums nehmen in Japan die Stelle unsrer Genremalerei ein: sie geben Bilder des täglichen Lebens, z. B. ein Mann raucht seine Pfeife, während sein Pferd an der Tränke steht; Frauen beschäftigen sich mit ihrer Toilette oder mit häuslichen Arbeiten; Engländer halten ihren Triumpheinzug unter Fanfarengeschmetter; verhaßte Chinesen mit dummen, insolenten Gesichtern, gehen in einer Straße von Nangasaki spazieren; Amerikaner, die Hände in den Hosentaschen, halten Maulaffen feil u. s. w. In letzteren Darstellungen verräth sich eine bedeutende Begabung für Karrikatur. Sie beweisen, wie die Japanesen es verstehen, die physische Beschaffenheit und die Gewohnheiten einer jeden Völkerschaft aufzufassen. Bisweilen greifen sie auch in's Obscöne über. Dies bildet ein ausgedehntes Feld in der japanesischen Album-Malerei, welches natürlich auf der Ausstellung nicht vertreten war. Ein englischer Reisender erzählt, daß in einem japanesischen Tempel jedes Jahr die Bilder der schönsten Courtisanen angebracht zu werden pflegten.

Aber ihren größten Triumph im orientalischen Museum feierten die Japanesen auf dem phantastischen Gebiete. Das folgende Blatt ist eines Callot würdig: eine Hexe mit entblößtem Busen kämpft mitten auf dem Meer mit jenem Ungeheuer, welches Victor Hugo in seinen „Travailleurs de la mer“ in Mode gebracht hat, mit dem Riesenpolypen.**) Ein großer geflügelter Drache mit drei Krallen, Fische mit bizarrster Ausstaffirung und Bewaffnung kommen herbei, um an dem Kampfe Theil zu nehmen, und die Wellen schäumen und toben, als wenn die ganze Natur in Aufruhr wäre: ein ebenso eigenthümliches wie großartiges Schauspiel, zu dessen Darstellung alle Mittel der Phantasie und der Farbe aufgeboten sind.

Man sieht hieraus, daß man sich den Orient und besonders Japan nicht allein auf die Kunstindustrie angewiesen denken darf. In ihnen steckt mehr! Außer seiner unerschöpflichen Fruchtbar-

*) Ich begreife nicht, wie Alcock bei seiner sonstigen Bewunderung für die japanesischen Albums, behaupten kann, die Japanesen seien nicht stark in der Landschaft und hätten sich kaum jemals um die Luftperspektive bekümmert.

**) Dieser Polyp kommt in der japanesischen Kunst sehr häufig vor, besonders in den Bronzen. Die andern Seethiere, Krabben, Muscheln u. s. w. sind auch häufig und geben gewissen japanesischen Erzeugnissen ihren antediluvianischen Charakter.

keit im Ornament fängt der Osten an, seine Fähigkeiten für Malerei und Holzschneidekunst zu entwickeln und in manchen Darstellungen der äußeren Natur ist er uns überlegen. Wenn das Leben der Kunstindustrie erfüllt ist, dann bricht das der großen Kunst an, welche tiefer eindringt in das Studium der Gestalt und der Seele des Menschen; und vielleicht kommt die Zeit, in welcher uns der Orient, unser alter Lehrmeister in der Kunstindustrie, auch in der großen Kunst nicht mehr um unsern Vorsprung zu beneiden haben wird.

E. M.



Chinesische Porzellanvase.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Die Versteigerung der Sammlungen von San Donato.

Paris, Ende März 1870.

ομ. Seit nunmehr drei Jahren hat San Donato, das prachtvolle Landhaus des Fürsten Anatole Demidoff bei Florenz zu verschiedenen Malen Theile seines reichen künstlerischen Inhaltes — einer Gattung Hausrath, welche der Eigenthümer gegenwärtig für entbehrlich erachtet — nach Paris entsandt, dazu bestimmt, um auf diesem Weltmarkt für Kunstgegenstände in klingende Münze umgesetzt zu werden; und der Erfolg ist jedesmal ein so entschiedener, und im Ganzen ein so beständig wachsender gewesen, daß es nicht zu verwundern ist, wenn eine Gruppe nach der anderen denselben Weg einschlägt, und schließlich Alles, was die großartige Fürstenwohnung an Kunstgegenständen enthält, dem nämlichen Loose anheimfällt. Letzterer Fall ist nun eingetreten; und obschon die Gutsverwalter von San Donato und in den jüngsten Tagen auch Reisende, die von Florenz ankommen, versichern, daß man den Abgang kaum bemerke, indem alle Wände wieder behangen, alle Schränke wieder gefüllt seien, so läßt sich doch mit Zuversicht behaupten, daß San Donato gegenwärtig seines künstlerischen Inhaltes vollständig ledig ist, indem Alles, was nur irgend Beachtung verdient, die Reise nach dem Boulevard des Italiens antreten mußte. Dort nämlich, in Num. 26, einem früher schon für Kunstausstellungen benützten, dann einer Theater-Unternehmung eingeräumten, und neuerdings wieder für den ersteren Zweck hergerichteten Lokale, sahen wir in der zweiten Hälfte des vorigen Monats in bunter Mischung französische und italienische, alte und neue, bedeutende und mittelmäßige Bilder ausgestellt und schließlich durch den Hammer dem Meistbietenden zugeschlagen. Dasselbe Loos ereilt gegenwärtig die ungeheuere Anhäufung von Kunstgegenständen jeglicher Art, welche in einem 327 Seiten starken Verzeichniß, unter 1965 Nummern beschrieben, um die Mitte des Monats eine Woche lang den Blicken der Schaulustigen ausgesetzt gewesen. Doch dieses nur im Vorübergehen, indem wir uns zunächst auf die Bilder beschränken wollen. Bei der Ausstellung dieser Abtheilung schien die öffentliche Stimme dem neuen Unternehmen keineswegs ein günstiges Prognostikon zu stellen: auf keinen Fall erwartete man einen Erfolg, nur im Entferntesten mit dem zu vergleichen, welcher vor zwei Jahren durch die Versteigerung der 23 Bilder aus der niederländischen Schule des 17. Jahrh. erreicht worden war. Denn nicht nur fand der Eingeweihte, ja auch der halbwegs Erfahrene unter den alten Italienern eine so dürftige Ausbeute, einen solchen Mangel an erfreulichen und bedeutenden Werken aus der Blüthezeit der Kunst, dagegen einen solchen Mißbrauch mit großen Namen, eine solche alles Maß überschreitende Willkührlichkeit in der Bildertaufe, daß beinahe lauter Unwille sich kund that; nicht nur erstreckte sich dieser Mißbrauch mit Namen auch auf die zweite Abtheilung, die der französischen Meister des vorigen Jahrhunderts, indem unter den 19 Greuze und den 11 Boucher des Verzeichnisses auch ein Laie mehrere namhaft zu machen im Stande war, deren Unächtheit sich mit Händen greifen ließ; sondern auch die Abtheilung der neueren, — wo doch in Folge unmittelbarer Bestellung bei den Künstlern die Frage nach der Aechtheit wegfällt, oder wegzufallen schiene*) — bot der Kritik ein fast noch er-

*) Jeder Sammler weiß, daß bei modernen Bildern Nachahmungen und Fälschungen kaum weniger häufig als bei den alten vorkommen, somit die Gefahr, getäuscht zu werden, kaum geringer ist; kam ja doch bei San Donato auch noch der Fall vor, daß ein „Decamps", Jagdhunde vorstellend und im Katalog rühmend erwähnt, plötzlich verschwand und auch auf der Versteigerung nicht mehr zum Vorschein kam, weil sich herausgestellt hatte, daß die Bezeichnung falsch und das Bildchen von Beaume sei. Der Sohn des Letzteren erkannte das Bildchen und wies darauf die halb versteckte, halb verwischte Bezeichnung seines Vaters nach. (Dieser Umstand ist in Paris durchaus nicht bekannt geworden, und Sie können meine Mittheilung als ein ineditum ansehen.)

giebigeres Feld dar. Denn der Umschlag der Meinungen, der zu Gunsten Delacroix's und der Romantiker überhaupt gegen Paul Delaroche und Ary Scheffer unter der jungen Generation Statt gefunden, machte sich in leidenschaftlichen Schmähungen Luft, der Art, daß Scheffer's Francesca di Rimini und noch weit mehr Delaroche's einst so gepriesene Jane Gray beinahe — figürlich zu sprechen, — mit Koth beworfen wurden, so zwar daß diejenigen, welche das letztere Bild für ein „frostiges und theatralisches Produkt" erkärten, für gemäßigt, ja fast für Lobredner oder Schmeichler gelten konnten, solchen gegenüber, die nur mit Mühe die angemessene Bezeichnung zu finden wußten, um ihre Geringschätzung auszudrücken. Wohl hätte ein bei der Sache Betheiligter, wie der Besitzer selbst oder vollends ein Spekulant, der jenem vor der Versteigerung seine ganze Sammlung für eine große Summe Geldes abgekauft hätte, gewisse Unterhaltungen am ersten Tage der öffentlichen Ausstellung schwerlich ohne Zittern und Zagen mit angehört. Jeder aber mit der Erfahrung der letzten Jahre Bewaffnete hätte ihn alsbald beruhigen können; und der Erfolg des ersten Tages — der Verkauf der neueren Bilder, erste Hälfte — hätte ihm bewiesen: daß das blinde und instinktartige Vertrauen, welches das kaufende Publikum in den wohlklingenden Namen eines aristokratischen Besitzers setzt, nicht so leicht zu erschüttern ist; daß die Stimme der langlockigen, spitzbehuteten Kritik verklingt, noch ehe sie die höheren Regionen der entschlossenen Käufer erreicht; daß selbst ein berechtigtes und besonnenes Urtheil selten angerufen, noch seltener gehört wird; daß der Emporkömmling, der Finanzmann, der glückliche Börsenspieler, der englische oder amerikanische Nabob, kurz wer immer Geld wegzuwerfen hat, eben weiter nichts sucht, als dieses mit möglichster Grazie und anscheinender Gleichgiltigkeit zu thun, in Bezug auf den Gegenstand seiner Bevorzugung aber sein subjektives Wohlgefallen und Gutdünken für vollkommen hinreichend erachtet, um seine Wahl zu rechtfertigen; daß im blinden Vertrauen auf die Benennungen und Beschreibungen des (nichts weniger als zuverlässigen) Katalogs und dessen Abbildungen Mancher Aufträge von Ferne ertheilt, ohne die fraglichen Bilder auch nur gesehen zu haben; daß in England Bilder von Greuze und von Boucher als vorzugsweise passende Verzierung für fashionable Wohnzimmer, wo möglich noch mehr als selbst in Frankreich, in Ansehen stehen, sowie endlich auch in England Ary Scheffer und namentlich Paul Delaroche, letzterer schon in Folge der Wahl seiner Gegenstände, einer bis jetzt noch nicht erschütterten Popularität sich erfreuen. Ein Meister aber, der in aristokratischen Kreisen zu höchster Geltung gelangt ist, wie er nicht minder bei der Künstlerwelt und bei der Kritik in Gunst und Ansehen steht, ist R. P. Bonington, der in Frankreich gebildete, jung verstorbene Engländer, der, mit Eug. Delacroix eng befreundet, der romantischen Schule ihre Richtung und ihr Gepräge in erster Linie mit geben half. Von ihm enthielt die Sammlung zu San Donato eine jener Kompositionen mit kleinen Figuren, zu denen das Leben am französischen Hofe unter Franz I. und seinen Nachfolgern den Vorwand hergab, und die weder durch bedeutenden geistigen Gehalt, noch durch Verständniß der Form sich auszeichnen, dagegen durch ungemeine Eleganz des ganzen Gebahrens, durch eine rein malerische Anschauungsweise und höchsten Reiz der Beleuchtung und der Farbengebung in ungewöhnlichem Grade anziehend wirken. Der spanische Gesandte, bei Heinrich IV. eintretend im Augenblick, als dieser dem Dauphin als Reitpferd dient — ein Bildchen von 19 Zoll Br. und 16 Zoll H. ward mit 83,000 Fr. bezahlt (5% ungerechnet)! Scheffer's Franc. di Rimini erreichte 100,000, P. Delaroche's Jane Gray 110,000 Fr. Hohe Preise brachten auch P. Delaroche's kleine Wiederholungen seiner berühmten Kompositionen: der J. Gray, des Cromwell am Sarge Karl's I., des Lord Stafford und Peter des Großen, (zwischen 20 und 30,000 Fr.). Zu den hervorragenden Bildern gehörten fünf Kompositionen von Eug. Delacroix, dessen Christ. Columbus im Kloster von S. Maria de Rabida auf 38,000 Fr. ging; Marilhat's und Cabat's große Landschaften, und Granet's Tod des Nic. Poussin, ein Meisterwerk, besonders durch die feierliche Stimmung anziehend, welches mit 33,000 fr. bezahlt wurde. Der Erlös der zwei Tage dauernden Versteigerung der neuen Bilder betrug 810,329 fr.

Nachdem diese erste Schlacht geschlagen, wurden andere frische Truppen aufgestellt, oder — um ohne Metapher zu reden — nachdem mit den neueren Bildern aufgeräumt worden, kam die Reihe an die Werke der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts — 39 Bilder und 11 Marmorwerke, welche nach zweitägiger Ausstellung durch öffentlichen Aufschlag preisgegeben wurden. Joseph Vernet, Hubert Robert, Fr. Boucher, Schall (Michel-Ange Challe) und J. B. Greuze, darauf beschränkten

sich die Namen der Maler; von dem anmuthigen, aber unmännlichen Greuze 2 Kompositionen und 17 Köpfe junger Mädchen, verschieden in Stellung und Ausdruck, bald leiser, bald entschiedener, doch niemals allzugrell die Note der Sinnlichkeit betonend. 50 mal fiel der Hammer nieder, und in weniger als zwei Stunden war 1 Million und 20,000 Fr. nebst 51,000 Fr. Zuschlag verwirklicht. Diejenigen, welche im Geiste schon das Ende von Greuze's Herrschaft voraussahen, müssen jedenfalls auf eine andere Gelegenheit warten, um ihre Prophezeihung in Erfüllung gehen zu sehen. Denn für diesesmal stieg eine Komposition des beliebten Meisters, und zwar keineswegs eines seiner Hauptwerke, auf den unerhörten Preis von 126,000 Fr.; ein Brustbild eines jungen Mädchens, einen Schooßhund an sich drückend (Hände unsichtbar), wurde mit 89,000 Fr. bezahlt, und andere Mädchenköpfe oder Brustbilder erreichten 77, 60, 58, 53,000 Fr. u. s. w. Dieß Alles findet übrigens — bis zu einem gewissen Grade — seine Erklärung in dem Namen des Meisters und in der — relativen — Vortrefflichkeit der Bilder. Was soll man aber sagen zu einem Aufgebot von 50,000 Fr. für eine nichtssagende Allegorie: ein Liebesopfer mit zwei Turteltäubchen, angeblich von Boucher, in Wirklichkeit aber von einem schwachen Nachahmer dritten Ranges, genannt Callet, und mit 800 oder 1000 Fr. entsprechend bezahlt! Der ganze Saal war in Aufruhr, Alles verließ die Plätze, um zu sehen, ob die Sache mit rechten Dingen zugehe, und der hammerschwingende Auktionator hatte die größte Mühe, sein maaßloses Erstaunen hinter dem gebührenden Ernst und der Würde seiner Amtsmiene zu verbergen. Dieser Ankauf war jedenfalls das Unerhörteste, was in dieser Art bis jetzt in Paris vorgekommen ist. — Einen ähnlichen Triumph konnte man sich freilich hier zu Lande von Altniederländern und Italienern, und namentlich von solchen Italienern nicht versprechen; denn obschon das Publikum sich viel bieten läßt, und, von einer Gutmüthigkeit ohne Grenzen, einem sogenannten Expert, der in einem solchen Falle buchstäblich wie ein fünftes Rad am Wagen ist, Alles nachsieht und Alles zu Gute hält, so war doch bei einer ähnlichen Auswahl von Bildern, wo kein einziger großer Meister würdig vertreten war, nicht daran zu denken, die den Werken der Italiener gegenüber überhaupt kühle Stimmung sich irgend merklich erwärmen zu sehen. Immerhin aber fand sich ein Liebhaber, der übel genug berathen war, um für die Summe von 55,000 Fr. seiner Sammlung ein Bild einzuverleiben, welches der Katalog die Frechheit gehabt hatte, Giorgione zu taufen, ein Gastmahl von halblebensgroßen Figuren, einem ganz untergeordneten Meister der Carraccischen Schule entstammend, wie man deren in mancher Trödelbude, in manchem Winkel eines Palazzo in Bologna oder anderswo für 500 Fr., den sehr reichen Rahmen abgerechnet, jederzeit noch aufzutreiben im Stande wäre. Der Erlös der zweitägigen Versteigerung dieser 80 Bilder nebst 17 Marmorwerken war 368,155 Fr. — Die vierte Abtheilung endlich, die der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Miniaturen, worunter hauptsächlich Blätter von Decamps, Eugène Lami, Raffet und Pettenkofen sich auszeichneten, dauerte drei Tage und brachte im Ganzen 165,190 Fr.

Was nun die zweite Hälfte der Sammlungen von San Donato, die der verschiedenartigen Kunstgegenstände betrifft, so zieht sich deren Ausstellung und Versteigerung vom 20. März bis zum 28. April hin, und die bis jetzt erreichten Resultate bürgen für einen Erfolg, welcher hinter dem mit den Bildern erzielten sicher nicht zurückbleiben wird. Zwei große Schränke aus der Zeit Ludwig XIV. gelten 111,000 Fr.; ein vierfaches Möbel mit Gouthière'schem Messingbesatz (Ludwig XVI.) 105,000 Fr.; ein Kronleuchter aus Bergkrystall geht auf 61,000 Fr. und ein Sèvresservice, vom Herzog v. Rohan kommend und aus 172 Stück bestehend, wird (von Lord Dudley) mit 255,000 Fr. bezahlt. In diesen Tagen wurde endlich der vielbewunderte runde Schild des Mantuaners „Georgius de Ghisys MDLIIII“ aus getriebenem Eisen mit Gold- und Silberverzierungen für 160,000 Fr. zugeschlagen.

Die internationale Kunstausstellung in München.

V.

Architektur.

Die Architektur-Abtheilung der Ausstellung ließ den internationalen Charakter des Unternehmens, der in der Plastik und Malerei so entschieden zur Geltung kam, nur mit Mühe erkennen. Denn unter den 81 Ausstellern fanden sich nur 17 Nichtdeutsche; dazu gehört ein Waadtländer (Richon), der an der Münchener polytechnischen Schule nicht blos gelernt, sondern auch sein Ausstellungsobjekt, einen klassischen Museumsentwurf, gefertigt hatte. Alle Ausländer zusammen nahmen nicht mehr Raum ein, als zwei hervorragende Münchener Meister. Wer jedoch die Boulevardbauten, die größeren Theater und die neuen Verbindungstrakte und Pavillons zwischen Tuilerien und Louvre in Paris oder die Londoner Club- und Company-Houses, welche in nur zu großer Buntheit alle Style vom byzantinischen und maurischen bis zum Eisen- und Glasbau durchmachen, wie die neuen englischen Stadt- und Landkirchen, welche die englische Gothik mit Glück, wenn nicht weiterführen, so doch erhalten, namentlich aber die reizende neue Villenarchitektur Englands nur einigermaßen kennt, wird den Grund davon nicht in einem verhältnißmäßigen Ueberwiegen der deutschen Architektur, sondern nur in dem Mangel an Beschickung vom Auslande sehen; und dieser mochte wieder sein Hauptmotiv in der Erfahrung haben, daß die Architektur bei solchen Gelegenheiten eine stiefmütterliche Behandlung und von Seite des großen Publikums wenig Beachtung zu gewärtigen hat. Der Raum war in der That eng und das Material hing und lag dicht, zum Theil in Mappen, was für die meisten Besucher soviel hieß, wie unter sieben Siegeln; allein trotz des Gedränges von Gegenständen waren die Arichtekturkabinete in der Regel die leersten, sodaß Referent sich oft in diesen Räumen mit seinen Betrachtungen allein fand.

Die Architektur muß sich auch stets dem Interesse des Publikums gegenüber in einigem Nachtheil befinden, da sie nicht mit abgeschlossenen, d. h. ausgeführten Werken gegen Plastik und Malerei, die sich dieser Vollendung erfreuen, in die Schranken treten kann. Pläne, Aufrisse und Durchschnitte sind für die meisten Beschauer todte Schemen und wenig mehr als eine dem Laien in der Partitur vorgelegte musikalische Komposition. Ein volles Bild, weil in körperlicher Wirkung, giebt auch nur die perspektivische Ansicht, welche aber wieder zu sehr auf dem Boden der Malerei steht, um noch als rein architektonisches Kunstwerk gelten zu können, oder (wie dieß leider häufig der Fall war) so sehr an zeichnerischen und koloristischen Gebrechen leidet, daß nur derjenige solchen Arbeiten einige Gerechtigkeit widerfahren lassen wird, welcher die Schwierigkeit der anschaulichen Herstellung, namentlich von perspektivischen Innenansichten erprobt hat.

Daß aber das Ausland die Ausstellung nicht deshalb so spärlich beschickte, weil es nur das Beste liefern wollte, erhellt aus dem Vorhandenen zur Genüge, denn ein großer Theil desselben konnte kaum den bescheidensten Anforderungen genügen. Manches zog geradezu nur als Ironie auf den guten Geschmack und als Karikatur das Interesse auf sich, wie das A. Etex'sche Projekt für die große Oper in Paris, mit einem Scenenraum, der, dreimal so hoch wie das übrige Haus, so dominirend über das Häusermeer emporragen müßte, wie die Thürme von Notre-Dame, ohne auch nur die Spur von architektonischer Gliederung zu verrathen, ein Werk, welchem unbedingt die Ausstellungsräume hätten verschlossen sein müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß der vielseitige Künstler, der in allen Zweigen vertreten sein wollte, auch seine Arbeiten im Gebiete der Plastik und Malerei zurückgezogen hätte. Ein ähnliches Interesse erregte das Thierry-Ladrange'sche Projekt eines Monuments für Arago, so zu sagen eine auf ein plastisches Werk angewandte Quadratur des Zirkels, an welchem die konsequent rechteckig durchgeführten Körperformen uns jene Kadetten eines

unserer Witzblätter in die Erinnerung riefen, die, lediglich in Katheten und Hypotenusen konstruirt, als verkörperte pythagoräische Lehrsätze aufmarschirten. Es ist auch nicht abzusehen, warum die United Presbyterian Church in Glasgow indische, ägyptische und griechische Architektur uniren soll, so wie dieß der Thomson'sche Plan wunderlich genug veranschaulicht. Endlich imponirt uns auch leere koloristische Brillanz keineswegs, und der Werth eines Schauspiel- und Kaffehauses im maurischen Style von Junieux in Paris scheint sich künstlerisch darauf zu beschränken. Doch fehlte es auch nicht an Erfreulichem, wozu die Façaden von L. Gilquin in Lille, die Projekte von E. van Herrewege in Gent, wie von A. Barin in Metz zu rechnen sind, am meisten aber das originelle Projekt einer romanischen Kirche von E. Vandenbergh in Paris, welches Motive von Notre-Dame in Clermont und vom Dom zu Speyer glücklich verbindet. Recht tüchtig sind auch die tektonischen Arbeiten desselben Architekten, wie die von E. Corroyer aus Paris, wohl geeignet dem deutschen Fachmanne fruchtbringende und die deutsche Schablone zerreißende Ideen zu erwecken; nicht minder die italienischen Werke der Art, von welchen die edelromanischen Altäre von A. v. Barvitius in Rom oder das Ebenholzkästchen des Römers R. Vespignani alle Aufmerksamkeit verdienten, während auch unter den Architekturen die Restauration des Palazzo communale in Piacenza von A. Colla in Mailand eine bedeutende Stelle einnimmt, aber doppelt schätzbar wäre, wenn die Unterscheidung des bereits Gegebenen und des Neuen ersichtlicher wäre. Trotz des vereinzelten Guten machte jedoch die nichtdeutsche Gruppe weder durch Zahl noch durch Bedeutung einen erheblichen Eindruck.

Von den deutschen Arbeiten fiel bei weitem das Meiste auf die drei Hauptkunststädte Berlin, Wien und München. Doch hatten nur in Wien die hervorragendsten Meister zusammen sich zur Betheiligung herbeigelassen, während von den Berlinern Strack und Hitzig, von den Münchenern Gottfr. Neureuther, Bürklein und Gottgetreu vermißt wurden. Berlin zunächst würde der Bedeutung seiner Architekturschule ganz unentsprechend schwach vertreten gewesen sein, wenn man sich nicht wenigstens noch entschlossen hätte, die Elite der Berliner Dombau-Konkurrenz zur Ausstellung zu bringen, welche Gruppe sich von selbst zum Mittelpunkt des Ganzen gestaltete. Der Dom sollte als eine Centralkirche des Protestantismus zu einem besonders hervorragenden Werke erhoben werden, mit welchem man auch künstlerisch einen bedeutenden Schritt vorwärts gehen wollte. Die Idee eines protestantischen Styles, die im Norden schon seit einiger Zeit spukt, trat daher in der Problempolemik über den Dom mit doppelter Kraft auf und gewann schon gewisse, wenigstens negative Formen. „Es wäre empörend", sagt z. B. O. T. Hippius, (Der Dom von Berlin als Gemeingut sämmtlicher Protestanten, Petersburg 1869,) „es wäre eine Schmach, die unsere Zeit brandmarken würde, wenn Berlin einen katholischen Kuppelbau aufführen sollte." Gegen eine solche Auffassung muß sich der unbefangene Betrachter verwahren. In unserer paritätisch gefärbten Zeit können sich die beiden christlichen Hauptkonfessionen unmöglich so ferne stehen, daß die Adoptirung einer von einer anderen Konfession gebrauchten Bauweise, ja selbst Konstruktion eine Schmach wäre. Es mag wunderlich erscheinen, wenn orientalische Formen in christlichen Kirchen auftreten; aber daß der Protestant sich schämen sollte, in einer Kirche seinen Gottesdienst zu begehen, die mehr oder weniger an die Hauptkirche des Katholicismus, St. Peter in Rom, erinnert, das geht doch zu weit, so daß es kaum nöthig ist, in dieser Beziehung an St. Paul in London zu erinnern, dessen Erbauung gewiß auch keine papistische Gesinnung zu Grunde lag. Man sollte durch solche Antipathien das Gebiet der Kunst nicht verengern. Wenn der Raum den Zwecken des Kultus entspricht und nicht blos nach innen sondern zugleich nach außen jene monumentale Wirkung erreicht, die man von einem Centralbau der Art zu verlangen berechtigt ist, sei es dann in welchem (natürlich christlichen) Style immer oder selbst in einer nur nicht styllosen Kombination, in Kuppel- oder Langschiffbau, so ist unseres Erachtens das Problem anständig gelöst. Fügt der Künstler dem Bestehenden ein neues Moment hinzu, dann um so besser; einen neuen Styl aber wird man mit aller tendenziösen Wärme nicht hervorzaubern können; dazu fehlen die Grundlagen.

Ausgestellt waren die von der Konkurrenz-Jury in Berlin als die besten bezeichneten zehn Entwürfe von Adler, Eggert-Burg, Ende und Böckmann, Gropius und Schmieden, Hildebrand, Klingenberg, Kyllmann und Heyden, Orth, v. Quast, Spielberg, ferner die drei Entwürfe von Buße, Schwatlo und Stüler, und endlich die älteren vier Kompositionen von W. Stier, die von

1841—1842, mithin unabhängig von dem neueren Programm entstanden sind. Die zwei bedeutenderen Projekte des Letzteren, um mit den der Konkurrenz vorausgehenden zu beginnen, sind der gothische erste und der romanische zweite Entwurf. Der erstere sucht in einer nicht recht erquicklichen Verbindung von mailänder und florentinischer Gothik mit englischen Perpendikularstyl-Formen das Neue, kombinirt sonach gerade die Ausartungen, nicht jedoch ohne einen bedeutenden Effekt zu erzielen, das romanische Projekt aber verfällt in's Nüchterne und erinnert durch seine strengen lisenenartigen Streben an die burgartige Anlage der königlichen Mühlen in Berlin. Dem verdienstvollen Altmeister der Berliner Bauschule scheint es überhaupt nicht gelungen zu sein, seine belebenden und fruchtbringenden theoretischen Bestrebungen selbst zu voller praktischer Entfaltung zu bringen. Von den neueren Arbeiten verdient eine besondere Stelle der Plan von Gropius und Schmieden, dessen ruhige Massenhaftigkeit freilich manchmal an's Kahle streift und auch die große Schwierigkeit einer praktisch nicht unzweckmäßigen und doch dem gewaltigen Ganzen proportionalen Portalbildung durch die nicht harmonisch verbundenen vorgelegten Giebelarkaden keineswegs ganz befriedigend löst. Recht ansprechend erscheint auch der F. Adler'sche Entwurf mit den auf das gewaltige Quadrat gestellten und so der Kuppel wohlthätig beigegebenen Thürmen. Nicht minder hervorragend sind die Entwürfe von Orth, wenn auch, namentlich an der Komposition „1866" die beiden Thürme zu weit abstehen und die ganze Anlage nach unten zu zerfließen scheint. Sehr schöne Verhältnisse zeigt namentlich der kreuzförmige Plan, wie auch die kuppelartigen Helme der Thürme neben der Kuppel des Centrums eine harmonische Wirkung hervorbringen. Ende und Böckmann's Plan würde seinem Aeußern nach vielleicht die Palme verdienen, wenn nicht das Innere architektonisch zu kahl und zu exclusiv auf Schmuck durch Malerei berechnet wäre, wie umgekehrt von Quast's prachtvolle Innenansicht durch das Aeußere mit den vier minaretartigen Thürmen und der zu kahl gestreckten Kuppel beeinträchtigt wird. Auch der H. Eggert-Burg'sche Entwurf mit imposanter Kuppel ist von kompakter Haltung und bedeutender Wirkung, namentlich lassen die Proportionen der Glieder keine Unterschätzung der wirklichen Größe zu, doch könnten die architektonischen Motive und Details fast als zu gehäuft erscheinen. Der verstorbene A. Stüler stellte, abgesehen von einem früheren, nach dem Gedanken des Königs Friedrich Wilhelm IV. gelieferten basilikalen Entwurf, das Quadrat, von dem sich die Kuppel erhebt, zu nüchtern, die Eckthürme dagegen zu kleinlich durchbrochen dar, während die imposante Kuppel durch das Perpendikular-, Stab- und Maßwerk keineswegs gewinnt. Der erste Entwurf von Heyden und Kyllmann wird durch den maßlosen Vorhallenbogen etwas beeinträchtigt, unter welchem auch die königliche Reiterstatue nicht am gehörigen Platze erscheint und an byzantinische Auffassung gemahnen dürfte; im zweiten Entwurf aber finden wir einen Kölner Dom in zweiter Auflage mit Regensburger Hauptportal. Die entsprechendste gothische Lösung dürfte vielleicht die E. Klingenberg'sche gothische Kuppelanlage sein, die sich durch den Kranz von Strebepfeilern schön aufbaut. C. Schwatlo's Plan leidet an zu viel Heranziehen italienischer Ausartungen oder — richtiger — Aeußerlichkeiten, wie überhaupt Italien in mehreren Entwürfen hinsichtlich des romanischen oder gothischen Details zu viel bevorzugt ward, wodurch manchem ein ungesunder Hautgout erwachsen ist. Geradezu häßlich aber sind die zuckerbogenartigen Bedachungen. H. Spielberg's Plan mit dem weit über die Kuppel zum Himmel ragenden Thurm richtet sich durch diesen, während A. Buße's fünfkuppelige Anlage, im Styl der Certosa von Pavia und Louis XIV. gemischt, für eine so großartige Aufgabe zu wenig Würde entfaltet. Es stellen sich sonach in der Konkurrenz nicht blos alle Style neben einander, sondern verbinden sich auch mit einander in einer Weise, daß man sich am Schluß der Betrachtung zu dem Resultate gedrängt fühlt: es seien alle Kräfte aufgeboten und angestrengt worden und dadurch sei es zu keinem vollkommen klaren Gedanken gekommen, wie es zu geschehen pflegt, wenn gegenseitiges Ueberbieten eine Ueberanstrengung erzeugt.

Von den übrigen Werken der Berliner Architektur sind wohl die von F. Adler durch die einfach-solide und doch nicht kahle Backsteingothik seiner Kirchen mit der entsprechenden Leichtigkeit ihrer Deckung, wie durch die feine Façadenbildung seiner Wohnhäuser, unter welchen das in der Dorotheenstraße 51 entschieden die erste Stelle einnimmt, die hervorragendsten. Römer's Bahnhofentwürfe erscheinen wohl trotz der endlosen Fensterreihen etwas leer. E. Jacobsthal's Theater-







entwurf ist ein harmonisches Werk, wie unter den Wohnhäusern der Entwurf No. 417, welcher durch Eleganz und Zweckmäßigkeit sich auszeichnet, während der Entwurf des Grabmals von Seran einfache klassische Schönheit entfaltet. A. Eggert's Parlamentsgebäude aber scheint übertrieben. Recht verdienstlich dürften die tektonischen Arbeiten A. Fricke's genannt werden, dessen Kachelöfen eine recht häufige Anwendung zu wünschen ist.

Wien hatte im Vergleich zu seiner dermaligen großartigen Bauthätigkeit wenig geliefert, war aber dafür durch seine hervorragendsten Meister repräsentirt. Th. Hansen's Herrenhaus- und Museumsentwurf, namentlich der letztere sind bereits bekannt geworden. Hansen will gegen den herrschenden Willen in Wien die Richtung vertreten, die in München nach dem Willen des Herrschers von Klenze kultivirt worden ist, und der Antike auch dort neuen Boden gewinnen. Es ist ihm namentlich in dem Herrenhaus wunderbar gelungen, das ungemein schwierige Problem zu lösen, aus einem tempelartigen Bau eine für moderne Zwecke und namentlich für Versammlungen passende Anlage zu konstruiren. H. Ferstel stellt sich mit seinem Museumsprojekt im Renaissancestyl neben Hansen. Es wird immer zweckmäßig sein, bei solchen Problemen zu einer mehr oder weniger vatikanischen Anlage mit Loggien u. s. w. zu greifen, wie dieß an der Münchener Pinakothek geschehen ist; gewagt schien uns aber der Versuch, den Constantinsbogen als Portal zwischen Gebäudeflügel einzuschieben und lediglich in Rücksicht auf die Frontewirkung zum Nachtheil der inneren Disposition Kuppelräume anzubringen. Ueber Ferstel's Meisterwerk, die Votivkirche in Wien, ist nur eine Stimme, welche sich auch in München um so lauter vernehmen ließ, als die prächtige Aquarelle auch den Laien zur Bewunderung hinriß. Von dem Haupte der Wiener gothischen Schule und der Bauhütte, Fr. Schmidt, dürften die Pläne für die Pfarrkirche von Fünfhaus bei Wien, einen wirkungsvollen Kuppelbau in kräftiger Backsteingothik, den meisten Beifall verdienen, sein in mancher Beziehung schönes Wiener Herrenhaus-Projekt jedoch erscheint, an französische Burggothik erinnernd, etwas zu gedrückt und in den Boden gesunken. In der perspektivischen Ansicht des großen Saales des akademischen Gymnasiums in Wien erfreut die Anwendung der Holzdecke, in Bezug auf welche Deutschland von England noch so viel lernen könnte. K. Lauzil's gothischer Palastentwurf leidet an einer gewissen stumpfen Schwere, verräth aber sonst schöne und zweckmäßige Anlage, was ebenso von Krummholz's Rathhausentwurf gilt. F. Kreuter's Villenprojekt jedoch verbindet griechische Architektur mit vorspringendem Villenholzdach in zu wenig gelungener Vermittlung.

Die größte Zahl von Ausstellern hatte auch hier, wie in der Plastik und Malerei, unter allen Städten München aufzuweisen, das heißt unter 81 Namen beinahe ein Viertheil, nämlich neunzehn. In Bezug auf die Nummern aber ist die Vertretung Münchens noch ungleich gewichtiger, indem von den 596 Nummern der architektonischen Abtheilung mehr als ein Dritttheil auf die Ausstellungsstadt entfällt. H. Hügel und L. Lange stehen obenan und gehören auch zu den wenigen, welche durch eine zweckmäßige und reiche Auswahl ihrer Arbeiten in ihrer Richtung wie Produktivität vertreten waren, was bei sonst wenigen Meistern der Fall war, indem die meisten durch Einsendung der einen oder anderen Konkurrenzarbeit, deren fesselndes Programm ihr bekanntlich nicht an die Stirne geschrieben ist, einer gültigen Beurtheilung keine Handhabe darboten. Hügel beherrscht die Formenwelt der Renaissance in hohem Grade. Es mag ihm schwer gewesen sein, in Arbeiten, die ihm seine vormalige Stellung als Ostbahnarchitekt auferlegte, dieser Richtung zuweilen untreu werden, und entweder zum nüchternen Schuppenbau, wozu ihm sparsame Programme bei Stationshallen (Landshuter Halle z. B.) zwangen, oder zu Brückenköpfen im mittelalterlichen Style (romanisch bei Passau, gothisch bei Regensburg), welche letzteren übrigens alle Anerkennung verdienen, sich entschließen zu müssen. Selbst einige Hinneigung zur Spätrenaissance bis an die Gränze des Rokoko's möchten wir dem produktiven Meister nicht zum Vorwurfe machen, um so weniger als gerade in solchen Arbeiten dem Publikum koloristische Prachtstücke geboten waren, die in der allgemeinen Kunstausstellung unserer architektonischen Abtheilung doppelt zu Gute kommen mußten. L. Lange († 1868) hatte sich, nachdem er einige Zeit in romantischer Richtung gearbeitet, mit um so größerem Erfolge der Renaissance zugewandt, als er schon in seiner Jugend mit Begeisterung der Antike gehuldigt und in Griechenland selbst die gründlichsten Studien gemacht hatte. Der

Plan eines archäologischen Museums in Athen ist ein Zeugniß für das künstlerische Vermögen des Verstorbenen. Verschiedene Konkurrenzarbeiten im Renaissancestyle, von welchen jedoch nur wenige zur Ausführung kamen, lassen nicht blos aus künstlerischen, sondern ganz besonders aus praktischen Gründen nur bedauern, daß sie sich nicht verkörperten, wie z. B. die Restauration der Maxburg und das Münchener Aktientheater. Bei allen Arbeiten Lange's aus den letzten Jahren, und namentlich bei dem preisgekrönten Münchener Rathhausprojekt war sein Sohn Emil betheiligt, der schon in einem akademischen Entwurf zum Saal einer Ständekammer ein ganz hervorragendes Verständniß mit koloristischem Talente verbunden zeigte. Nicht minder bedeutend sind die Arbeiten, welche A. v. Voit mit seinem Sohne August ausgestellt, worunter das Projekt des königlichen Lustschlosses zu Feldafing, dessen Ausführung bekanntlich nach dem Beginn wieder eingestellt ward, allgemeines Interesse erregte, das es auch abgesehen von seiner Geschichte durch die zierliche Pracht vollauf verdiente. Wie uns aber dies leider auch schon an dem wirklich ausgeführten königlichen Lustschloß zu Berchtesgaden von L. Lange entgegentritt, so gränzt auch hier die Zierlichkeit der rohrartigen Säulchen des Mittelbaues an — wenigstens scheinbare — Gebrechlichkeit. A. Geul's Kissinger Bade-Etablissement spricht durch seine einfache Zweckmäßigkeit an, ebenso das Projekt einer Synagoge im romanischen Charakter mit maurischen Motiven, das z. B. das sonst schwierig zu überwindende Problem der Eisenträger an den Galerien glücklich löst und diese in keiner Weise störend erscheinen läßt. Den Stempel des Zweckmäßigen trägt auch A. Zenetti's Rathhausprojekt, dessen Renaissance jedoch etwas kalt läßt, wie umgekehrt an dem Feiertagsschulhause auch die üppigste Behandlung mit dem ungünstigen Terrain, das die Façade an sehr unvortheilhaften Stellen knickt, nicht versöhnen kann. F. Seidel's protestantischer Dom läßt die Kuppel zu riesig aus dem zu kleinen Rumpfe hervorwachsen. A. Schmidt's Gerichtshof stellt eine für diesen Zweck passende Verbindung von Gefängniß und Palast dar, sein Museumsgebäude dagegen, in fast zopfiger Spätrenaissance, macht einen unruhigen Eindruck. Von den bedeutenderen Gothikern ist L. Foltz († 1867) durch eine vorzügliche einschiffige Pfarrkirche in kräftiger und origineller Behandlung vertreten; ferner G. Hauberrisser, ein Jünger der Schmidt'schen Schule in Wien, der, wie sein Belvedereprojekt zeigt, auch in Renaissance nicht untüchtig ist, durch die Pläne und Aufrisse des im Bau begriffenen Münchener Rathhauses, welches nur leider durch die Substituirung des mäßig dekorativen altarartigen Gibelbaues in der Mitte für den projektirten Thurm namhaft verloren hat, und durch ein Projekt für die zweite protestantische Kirche in München, welches deshalb gar nicht entsprach, weil bekanntlich nur einschiffige oder Hallenkirchen einen Seitenthurm an der Fronte vertragen, und man mit aller konstruktiven Konsequenz Niemandem zumuthen kann, die sonst sich ergebende schreiende Einseitigkeit zu übersehen. A. Mecklenburg endlich hatte eine dürftige, restaurirte Landkirche ausgestellt, welche nur zeigte, wie wenig die Architektur absolut fordert. Sein dem Vernehmen nach zur Ausführung gewählter Entwurf der zweiten protestantischen Kirche in München, im frühgothischen Style ausgeführt, fehlte wahrscheinlich in Folge der darüber schwebenden Verhandlungen. Die übrigen Münchener Architekten C. Sänger, F. Steffan, E. Torge, F. J. Kollmann und J. Müller hatten zu wenig ausgestellt, um ein Urtheil zu ermöglichen, oder wie E. Metzger zu ungewählt und barock, um es zusammenzufassen zu können. —

Im Verhältniß zu diesen drei Städten war das ganze übrige Deutschland schwach vertreten, indem auf alle zusammen wenig mehr Namen, wie auf München allein, nämlich 22 unter 81 entfallen. Von Stuttgarts blühender Schule war jedenfalls mehr Betheiligung zu erwarten, doch hatten W. Bäumer und C. Tafel sehr Dankenswerthes geliefert. Des Ersteren Projekt für ein Gebäude der Museumsgesellschaft ist von gediegener Renaissance, wenn auch oben zu schwer. Auch die Pläne für die Wilhelma bei Stuttgart sind sehr anziehend, weniger die unbedeutende Kurhalle von Imnau. Recht erfreulich sind auch die der Wiener Schule wenig nachstehenden autographirten Reiseaufnahmen seiner Schule, welche überhaupt als phantasieweckendes Mittel für angehende Architekten nicht genug zu empfehlen sind. So ist auch Tafel's Aufnahme vom Innern des Baptisteriums zu Florenz dankens- und für den Besitz wünschenswerth; der Entwurf für das akademische Krankenhaus in Heidelberg aber macht den unheimlichen Eindruck, als ob man, hier eintretend, kaum mehr auf seine Entlassung hoffen dürfe, während doch das Äußere eines Krankenhauses den Gedanken an das „voi ch'entrate lasciate ogni speranza“ billig eher unterdrücken als wecken sollte. F.

Baldinger's perspektivische Ansicht des Wiener Stephansdomes endlich bildet eine dritte würdige Vertretung Stuttgarts. Leybold und C. Bernatz von Augsburg haben nicht besonders befriedigt; eine Villa soll nicht schwer sein, wie die des Ersteren, und Restaurationen erfordern namentlich Harmonie des Ornamentalen, was die Bernatz'sche Restauration der Apsis von S. Zeno bei Reichenhall theilweise vermissen läßt. Von den beiden Vertretern Hamburgs, E. Hallier und Jolasse, erquickte namentlich des ersteren Kunsthalle für Hamburg durch ihre hübsche Anlage in schön und klar gruppirten Massen und durch die Anwendung bunter Ziegellagen. Alle anderen Städte hatten nur je einen Namen geliefert: vor allen Regensburg seinen Dombaumeister F. J. Denzinger, der eine Reihe von Photographien, die allmäligen Fortschritte der Dom-Restauration von 1863—69, und eine große Façadenansicht ausgestellt hatte. Referent hat stets bedauert, daß die originellen Verschiedenheiten der beiden Seiten der Façade selbst nicht auch im Ausbau der Thürme mehr zur Geltung und damit die Originalität der ganzen Anlage auch zu einem entsprechenden Abschluß gebracht worden ist; allein er kann auch nicht in Abrede stellen, daß die Ausführung an allgemeiner und mustergültiger Korrektheit nichts zu wünschen übrig läßt. Neben Denzinger muß J. Raschdorf in Köln genannt werden, der Meister des Uebergangs von der Gothik zur Renaissance, welcher Mischstyl bekanntlich in Köln besonders schöne Blüthen getrieben. Seine reiche Ausstellung von vorzugsweise Kölner Bauten ließ ihn als einen der hervorragendsten Meister Deutschlands erkennen. Vor allen Anderen aber ist L. Bohnstedt in Gotha wegen des beispiellosen Reichthums an Schöpfungen hervorzuheben, welcher uns zwölf, vorwiegend Konkurrenzarbeiten in allen möglichen Objekten und Stylen enthaltende Foliebände zur Ausstellung brachte. Dazu sind die Arbeiten zum Theil von höchster Bedeutung, wenn auch eine gewisse, bei solcher Massenproduktion übrigens unvermeidliche Flüchtigkeit sich manchmal stark bemerklich machte. Um so unangenehmer wirkten durch ihre Trockenheit die zahlreichen Risse von H. v. Ritgen in Gießen. Unter mehreren weniger erfreulichen Werken von C. Lipsius in Leipzig ragten dessen Schloßpläne von Kleinzschocher und namentlich die Börse von Chemnitz in deutscher Renaissance auf's vortheilhafteste hervor. Auch das Ateliergebäude machte einen selbst durch die großen Fenster nicht gestörten reichen und behäbigen Eindruck. F. Martius in Camenz, der Fortsetzer Schinkel'scher Gothik, gab liebevoll durchgeführte Details des von ihm nach Schinkel's Skizzen ausgeführten Schlosses von Camenz in Schlesien. Recht erfreulich waren E. Dollinger's aus Aulendorf Reiseskizzen aus Italien, wie auch seine schwäbischen Wohnhäuser, während seine Stationsgebäude in Oberschwaben den altschwäbischen Wohnhausstyl allzu raffinirt präsentiren. F. Friedreich in Fürth gibt Museumsentwürfe von tüchtiger Technik, aber ohne genügende Frische der Erfindung, während der Plan für ein Ausstellungsgebäude von Th. Eyrich in Nürnberg äußerlich bis auf die kahle Oberwand wohl anspricht, innerlich jedoch des für diesen Zweck nöthigen Lichtes entbehrt. Der einfache Dürkheimer Bahnhof von Hamm in Ludwigshafen mußte übersehen werden, während man am Stadthausprojekt v. Fr. Schmitt in Zweibrücken die Lisenen ohne Bekrönung unleidlich und das Wiener Museumsprojekt zu wenig monumental fand.

Wenn aber auch die Architektur-Abtheilung der Münchener Kunstausstellung bei einer Vertretung von nur 81 Ausstellern und 28 Städten in Rücksicht auf den Umstand, daß die Baukunst ihrer Natur nach einer viel ausgedehnteren Pflege als die Plastik sich zu erfreuen hat, dem Maßstabe der beiden anderen Kategorien nicht entsprach, so wird sie doch den großen Werh für sich in Anspruch nehmen dürfen, gezeigt zu haben, wie und unter Beseitigung von welchen Mängeln solche Ausstellungen überhaupt zu veranstalten sind, und wie die Künstler aus ihren Mappen wählen sollen. Unzweifelhaft wird es nach den diesmaligen Erfahrungen möglich sein, bei einer künftigen Wiederholung ein universelleres Bild des Architekturstandes der Gegenwart zu entfalten, als es diesmal gelungen war.

R.

Kunstliteratur.

Randzeichnungen zu Anakreontischen Liedern in Originalradirungen von Otto Försterling. 18 Blatt mit 2 Titelblättern. Uebertragungen von Friedrich Eggers. Berlin, Rud. Hoffmann.

Von allen Dichtern des klassischen Alterthums steht uns Neuern wohl Anakreon am nächsten. Seine Lieder haben ihrem Gefühlskreise und ihrem Ausdrucke nach am meisten Modernes. Mit Vorliebe haben sich ihnen deßhalb von jeher Dichter und Uebersetzer zugewandt; diesen ist jetzt der Illustrator gefolgt. Uebersetzungen und Nachbildungen des Anakreon konnten am ehesten die Wirkung freier, selbständiger Dichtung erreichen, ohne doch von dem Original allzuweit sich zu entfernen. Nicht minder günstig ist dies Feld für die künstlerische Illustration; und es ist nur zu verwundern, daß sie nicht eher auf demselben sich versucht hat. Ein Illustrator des Anakreon brauchte, um etwas Tüchtiges zu leisten, längst kein Meister in der Antike, kein Thorwaldsen zu sein, brauchte uns kein Werk der hohen Kunst im strengsten Sinne zu geben, um unseres Beifalls gewiß zu sein. Die vom Dichter leicht und lose zusammengeflochtenen Scenen, in denen die Handlung weit hinter die Stimmung zurücktritt, gestatteten dem Künstler die freieste Wahl unter seinen Darstellungsmitteln. Nach seiner Begabung und seiner Absicht konnte er auf verschiedene Weise seine Aufgabe befriedigend lösen.

Försterling hat zur Herstellung seiner Illustrationen die Radirnadel gewählt, welche er in der Landschaft bereits mit so großem Erfolge anwandte. Diese Technik, verbunden mit der Anordnung seiner Bilder, zeigt von vorn herein, daß wir es mit Arbeiten leichteren Styls zu thun haben. Als Vignetten stehen sie über den gewandt und anmuthig übersetzten Versen, deren Initialen meist aus den figürlichen Bestandtheilen der Bilder hervorwachsen. Diese Auffassung der künstlerischen Aufgabe hat ihre volle Berechtigung. Aber sie konnte ebensowenig dem Künstler die Mühen des Studiums ersparen oder abkürzen, wie sie dem Beschauer die Mängel der fertigen Leistung zu verdecken vermag. Vignetten wollen eben so fleißig gezeichnet sein, wie Kartons von hundertfach größerem Maßstabe. Und wenngleich die Radirung als reproduktives Gegenstück der Federzeichnung, wie diese, der Pflicht einer gleichmäßigen Durchbildung oft sich entzieht, wenn sie namentlich das Recht zu haben scheint, die Linien der malerischen Gesammtwirkung durchaus unterzuordnen, — so entschädigt doch das flüchtige, geistreiche Spiel der allergewandtesten Nadel nicht für offenbare Fehler in der Zeichnung, wenn sie, wie in Försterling's Radirungen, zu Dutzenden uns entgegentreten.

Die 18 Blätter, welche uns in reich ausgestatteter Mappe vorliegen, sind von höchst ungleichem Werthe. Zweien möchten wir vor allen übrigen den Vorzug geben. Auf dem einen ruht der Dichter am Waldsaume am rieselnden Quell unter den dicht verschlungenen Aesten eines prächtigen Baumes. Ihm zur Seite lagert Bathyll. Tiefe Schatten liegen auf den Gesichtern Beider; in die Ferne fällt der Blick auf sonnenbeschienenes hügeliges Gelände. Das Kolorit der reizenden Verse: „Hier ist Schatten, o Bathyllos, Setze dich; wie schön der Baum ist!“ u. s. w. scheint uns glücklich in das Bildliche übertragen worden zu sein. Das andere Blatt zeigt eine Gruppe von Jünglingen und Mädchen unter dichtem Gebüsch lagernd, „schwelgend in des dunkeln Lorbeers Schatten und des heiligen Oelbaums.“ Auch hier ist die Landschaft stimmungsvoll, die Figuren sind ansprechend und mit feinem Sinn in die Landschaft hinein komponirt. Wir finden die Eigenschaften wieder, die uns an Försterling's Radirungen „Aus dem Wald“ so oft erfreuten. Auch möchten wir es diesen Darstellungen nicht zum Vorwurfe machen, daß die Stimmung, welche sie aussprechen, durchaus modern ist. Hätte uns nur der Künstler einen ganzen Cyklus solcher Landschaften mit anakreontischer



Der verwundete Eros.

Im Rosenbette ruhte
Ein Bienchen. Eros aber
Ersah es nicht und fühlte
Am Finger sich verwundet.
Er schrie und schlug die Hände
Und laufend halb und fliegend
Zur schönen Kypris kommt er:
Ich bin verloren, Mutter!
So rief er, ach! ich sterbe!
Es biß mich eine kleine
Geflügelte Schlange, „Biene,“
So nennen sie die Bauern.
Sie sprach: Und wenn der Stachel
Der Biene schon so weh thut,
Was meinst du, wie die leiden,
Die du verwundest, Eros!

Staffage gebracht! Aber nur noch auf wenigen andern Blättern hält er ein landschaftliches Motiv fest. Am ansprechendsten unter diesen sind die drei zum Dionysosopfer vom Gebirge herabschreitenden Jungfrauen. Weniger gefällig schon, ihrer Staffage wegen, zwei andere Blätter: „Genuß des Lebens", Anakreon, mit der Leier im Schooße an einem Baum ruhend, reicht einem reizlosen Eros die Schale zum Füllen, während ein Mädchen ihm den Kranz auf's Haupt setzt; und „der Auftrag," Dionysos mit zwei stark verzeichneten Knaben zur Seite.

Sobald nun aber die Figur ausschließlich den Gegenstand der Darstellung bildet, zeigt sich der Künstler seiner Aufgabe nicht mehr gewachsen. Jeglicher Reiz des Ausdrucks, jegliches Gefallen an der äußeren Form hört auf. Wir sehen z. B. Anakreon in verschiedenartigster Gesellschaft. Bald mit dem Eros, der in des Dichters Leier greift, während ein Mädchen ihm die Schale füllt; dann mit einer Zitherspielerin und dem Knaben, der zu „seligem Rausche" ihm spendet; dann wieder im Kreise von Jünglingen und Mädchen, welche scherzen und singen, ihn bekränzen oder dem alternden Sänger in einem vorgehaltenen Spiegel sein nicht eben anmuthiges Angesicht zeigen, oder ihm in ihre Tanzreigen hineinzuziehen suchen. Ein anderes Bild zeigt den Anakreon mit seinem Mädchen, ein anderes, wie er am frühen Morgen, vom Zwitschern der Schwalben aufgeweckt, verstört dem entweichenden Traumbilde Lebewohl sagt. Dieser speciell anakreontische Cyklus will uns am wenigsten zusagen. Es ist, als hätte der Künstler, Personen und Momente der literarischen Ueberlieferung entnommen, um auf möglichst unverfängliche Weise Scenen darzustellen, welche an sich auf ein gewählteres Publikum wohl nicht rechnen könnten, unter dieser Devise aber vielfach freundliche Aufnahme finden werden und gefunden haben. Daß ein griechisches Symposion unter dem Eindrucke anakreontischer Gesänge einen anderen Anblick gewähren mußte, als der Chor der „singenden Engel" auf dem Eyck'schen Altarflügel, versteht sich von selbst. Aber dies launenhafte Gebaren des Anakreon, dies lascive Schäkern seiner Genossen und Genossinnen ist doch gleich weit entfernt von der naiven Sinnlichkeit griechischen Lebens, es ist modern in einem Sinne, der nicht die beste Bedeutung des Wortes ausdrückt. Doch vielleicht ist es damals nicht anders gewesen, als jetzt, und die antike Kunst hätte mit ihrem Schleier nur beschönigend die gemeine Wirklichkeit verdeckt? Dann hat sich wenigstens der neuere Künstler ein zweifelhaftes Verdienst dadurch erworben, daß er eine Auffassung verließ, welche das sinnliche Leben in edlen und schönen Formen gefangen hielt. Seine Gestalten bewegen sich allerdings freier, ungenirter, aber die gesellschaftliche Sphäre, in der sie sich bewegen, scheint um einige Stufen tiefer zu liegen, ihr fröhliches Beisammensein einige Stunden später zu beginnen, als ehrbare Leute es gewohnt sind. Das ist der Eindruck, den diese Blätter auf uns machen. Wir könnten uns deshalb ihre Vorwürfe bei breiter koloristischer Behandlung als wirkungsvolle Dekorationen für ein öffentliches Ballhaus denken. Aber als Illustrationen zu griechischen Klassikern scheinen sie uns herzlich unpassend zu sein. Antik sind aber nur die zierlich gekräuselten Locken, die langen Gewänder, der viele archäologische Aufputz an Rosen, Trinkschalen, Kandelabern, Dreifüßen und Altären, die manchmal wie zum Verkaufe aufgebaut dastehen.

Ohne Zweifel würde die Auffassung weniger ungünstig wirken, wenn die Aufmerksamkeit des Beschauers von der künstlerischen Außenseite mehr sich angezogen fühlen könnte. Mit dieser aber ist man bald fertig. Die Zeichnung der menschlichen Figur ist im Ganzen wenig durchgebildet, vielfach unsicher, geradezu falsch. Dies gilt namentlich von den eben besprochenen Blättern, auf welchen wir Menschen von so fehlerhafter Körperbildung antreffen, daß sie selbst in dieser skizzenhaften Darstellung auffallen. Hie und da kommen auch Stellungen vor, welche trotz allen Vertrauens in die Erfolge altgriechischer Gymnastik schwer begreiflich sind und als Aeußerungen ausruhender Behaglichkeit — man beachte z. B. das Mädchen im Vordergrunde der Illustration zu dem Gedichte: „Harmloses Leben" — geradezu komisch wirken. Weit tüchtiger sind in ihren figürlichen Bestandtheilen die im Anfang dieser Besprechung erwähnten Blätter; ferner das niedliche „Erotennest", ein Blumenkelch, aus welchem zierliche, eben dem Ei entschlüpfte Eroten hervorschauen, während die größeren bogenschießend davon flattern; und das zarte kleine Medaillon, welches unserer Besprechung beigegeben ist. Andere zeigen sogar tüchtiges Studium der Körperformen, wie die weibliche Schönheit („Naturgaben") und einige Figuren des Blattes „Auf die Rose", wenngleich hier die Auffassung wieder die Grenzen der Schönheit hinter sich gelassen hat.

Nicht besser, als jenen Figuren, ist es den Arabesken unter Försterling's Hand ergangen; nur macht der freiere Spielraum hier die Mängel nicht in gleicher Weise sichtbar. Wenig Vertrauen erweckt gleich das Titelblatt, welches zwischen schnörkelhaft verzogene Palmettenmotive und geradlinige Buchstabenstreifen zwei nackte Figürchen unbarmherzig einpreßt. Die Initialen über den Gedichten haben, wo sie rein ornamental gehalten sind, etwas Willkürliches; der Uebergang aus der Figur in's Ornament ist ungeschickt und die Arabeskenzüge wuchern wie unbeschnittene Ranken um die Buchstaben herum. Meist aber sind diese letzteren aus zusammengestelltem Geräth, Leiern, Vasen, Schalen u. dgl. gebildet; das Bild ist in diesem Falle weit hübscher, der Buchstabe aber oft als solcher kaum erkennbar. Am besten weiß der Künstler mit Blumen und Vögeln umzugehen, letztere sind von besonders reizendem Ausdrucke. Die Verzierungen, welche er durch diese bestimmten organischen Gebilde hervorgebracht hat, sind wohl weniger stylvoll, aber dennoch weit erfreulicher als die erzwungenen Ornamente.

Ungeachtet aller einzelnen Vorzüge ist der gesammte Eindruck, welchen das Werk auf uns macht, kein günstiger. Wir müssen es bedauern, daß der Künstler, trotz seiner ausgesprochenen Begabung für die Landschaftsradirung, noch einmal mit Figuren sich abmühte — alles in allem genommen — mit nicht größerem Erfolge, als in seiner „Schönen Müllerin". Und wenn hierin unser Urtheil — der günstigen Aufnahme gegenüber, welche Försterling's Anakreon im Publikum und in der Presse bis jetzt gefunden zu haben scheint — auch noch so vereinzelt stehen sollte, so ist es doch weder durch vorgefaßte Meinung, noch durch eine ästhetische Doktrin beeinflußt. Höchstens könnte der Maßstab an dieser Abweichung schuld sein. Darüber aber läßt sich nicht streiten; ein jeder hält sein Maß für das richtige. Nach unserem Dafürhalten hat eben eine Zeichnung noch etwas mehr von der Antike zu geben, als nackte oder halbnackte Körper und flatternde Gewänder, wie man denn auch auf der anderen Seite selbst von Randzeichnungen nicht weniger wird fordern dürfen, als korrekte Zeichnung, Anmuth und eine gewisse, von philisterhaften Ansprüchen noch sehr weit entfernte Schicklichkeit. **A. Philippi.**

Denkmäler der Baukunst in Original-Aufnahmen von Schulcz Ferencz. Heft I. Gerona. Fol. Leipzig 1869. E. A. Seemann.

Vor etwa drei Jahren ging durch die deutschen Kunst-Journale und Zeitungen die Nachricht, daß der junge ungarische Architekt Schulcz, einer der talentvollsten Schüler des Oberbauraths Friedrich Schmidt in Wien, des berühmtesten Meisters der modernen gothischen Architektur in Deutschland, durch einen Zufall nach der Insel-Gruppe der Balearen verschlagen sei und auf der Insel Majorka in Palma eine große Anzahl wohlerhaltener Bauten aus der letzten Zeit der mittelalterlichen Kunst und offenbar von deutschen Meistern entdeckt habe. (Siehe: Organ für christliche Kunst, 1867, Nr. 5 und 10, woselbst auch ein auf der Reise geschriebener, begeisterter Brief von Sch. abgedruckt ist). Schulcz war nämlich im Frühling des Jahres 1866 auf seiner Reise von Italien nach Spanien, durch widrige Winde nach dieser von Reisenden wenig besuchten Insel verschlagen worden, sah die herrlichen, den meisten Fachgenossen gänzlich unbekannten Baudenkmale, und entschloß sich sofort dieselben aufzunehmen und (auf 150 Blättern) zu zeichnen. Zwar stellte sich später heraus, (Siehe Architekten-Wochenblatt, 1867, Nr. 18), daß Kugler, Gesch. der Baukunst III, 521 und 531 die bedeutendsten der von Schulcz erwähnten Werke aus Chapuy (Moyen Age monumental) und Laurens (Souvenirs d'un voyage d'art à l'Isle de Majorque) schon kannte und auch der Architekt v. Diebitsch (Architekten-Wochenblatt, 1867, Nr. 22) dieselben schon studirt und in ihrem kunsthistorischen Werth im Allgemeinen gewürdigt hatte. Doch sind sie wenig bekannt geworden. Es bleibt daher das Verdienst von Schulcz', die Aufmerksamkeit der deutschen Archäologen und Architekten in weiteren Kreisen auf diese Schätze hingelenkt zu haben.

Schon während der Zeit seiner Studien an der Akademie der bildenden Künste zu Wien hatte Schulcz seinen Lehrer Schmidt auf allen mit dessen Schülern unternommenen Studienreisen begleitet und mit Fleiß und Sorgfalt eine große Anzahl mittelalterlicher Baudenkmale, so wie kirchlicher Geräthe und Ornamente aller Art, namentlich in Ungarn, Böhmen, Krakau, Danzig, Lübeck, Lüneburg, Braunau und an vielen anderen Orten aufgenommen, in großem Maßstabe gezeichnet

und autographirt. Die verschiedenen Jahrgänge der von der Wiener „Bauhütte" herausgegebenen autographirten Aufnahmen älterer Baudenkmale enthalten viele vortreffliche Zeichnungen seiner Hand.

Nachdem Schulcz als Stipendiat der Wiener Akademie seine Studienreise über den größten Theil Europa's, von Danzig und Marienburg im hohen Norden bis nach Sicilien und von Siebenbürgen bis nach Spanien vollendet hatte und mit reichgefüllten Mappen heimgekehrt war, begann er in seinen Mußestunden, neben seinen bedeutenden Bauausführungen in Ungarn und Siebenbürgen, die Ausbeute seiner Reisen nach und nach in einzelnen Aufsätzen in Journalen oder selbständigen Werken zu publiciren, wodurch er den Dank der Kunstforscher sowohl als vieler Architekten sich erworben hat.

Zunächst veröffentlichte er in Band XI der „Mittheilungen der österreichischen Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale" eine Abhandlung über die höchst interessanten, künstlerisch durchgebildeten „Holzkirchen im Bisthum Szathmár" in Ungarn und begleitete dieselbe mit schönen Holzschnitten, welche verkleinerte Kopien der im Jahrgang III der Publikationen der Wiener Bauhütte gegebenen Aufnahmen sind. Bald darauf gab er in derselben Zeitschrift vortreffliche Abbildungen einer großen Anzahl einzelner Baulichkeiten aus dem Bereiche der mittelalterlichen Militär-Architektur nach Skizzen, welche Schulcz auf seinen Reisen an den verschiedensten Orten gesammelt hatte. Wenn seine erläuternden Bemerkungen, aus Mangel an Spezialkenntnissen der Kriegswissenschaft, welche zur rechten Würdigung derselben doch nothwendig sind, auch nicht immer das Rechte treffen, Schulcz diese Denkmale nur vom Standpunkte des Künstlers betrachtet, so müssen wir dieselben doch mit großem Dank aufnehmen, da dieser Zweig der mittelalterlichen Baukunst bisher über alle Gebühr vernachlässigt worden ist, und die betreffenden Denkmale jährlich in zunehmendem Maße den Interessen der Neuzeit weichen müssen. Mehrere der von Schulcz gezeichneten Anlagen sind jetzt nicht mehr vorhanden. Bis jetzt sind erst zwei Abschnitte dieser „Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters", Denkmale in der Schweiz und in Deutschland enthaltend, in Band XIII und XIV der genannten Zeitschrift erschienen. Die folgenden Abschnitte über Italien, Spanien, Oesterreich und Ungarn werden hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen.

Ferner gab Schulcz in Band IV dieser Blätter genaue, von meisterhaften Holzschnitten begleitete Beschreibungen einiger interessanter und schöner Profanbauten des Mittelalters in Rom und Umgebung, davon er ebenfalls eine Fortsetzung zugesagt hat.

Kürzlich nun ist im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig das erste Heft des lange erwarteten Werkes des Künstlers erschienen, welches die wichtigsten Resultate seiner Studien und Entdeckungen auf Palma und in Spanien einem größeren Kreise zugänglich machen soll. Er hat dasselbe „Professor Friedrich Schmidt, seinem hochverehrten Meister, der seine ersten Schritte im Reiche der Kunst leitete, der ihn auf seinen Studien-Reisen mit Rath und That unterstützte, dessen Vorbild ihm immer voranleuchtete", gewidmet. Dieses vorliegende Heft, 4 Bogen Text, in deutscher und französischer Sprache, mit 34 vortrefflichen Holzschnitten und 3 Tafeln in Folio mit sorgfältig durchgeführten lithographischen Zeichnungen eines interessanten Altars mit kostbarem Aufsatz und eines in schönster Weise überaus reich durchgebildeten Prozessionskreuzes enthaltend, erfreut vor Allem durch seine gediegene und elegante Ausstattung. Schulcz behandelt darin die mittelalterlichen Denkmäler von Gerona, einer Stadt im nordöstlichen Theile von Spanien, welche, bei sehr malerischer Lage, durch eine große Anzahl von Kunstdenkmalen aller Art und aller Perioden von der Zeit der Römerherrschaft bis zu der des Rokoko ausgezeichnet ist. Er liefert eine kurze Geschichte und Beschreibung der Kathedrale und aller wichtigeren Kirchen und Profangebäude Gerona's, jedoch nicht in streng systematischer Anordnung und Vollständigkeit, sondern in der Form geordneter Reisebemerkungen. Dem Text entsprechend, sind auch die Abbildungen keineswegs vollständige Aufnahmen, sondern mehr oder weniger ausgeführte Reiseskizzen. Schulcz giebt nur soviel, wie er als kenntnißreicher und fleißiger Reisender einsammeln konnte. Zu eingehendem Studium aller Denkmäler würde unendlich viel mehr Zeit gehören, als ihm vergönnt war. Seine historischen Nachrichten hat er spanischen Werken, die er angegeben, entnommen. Der Titel des Werkes: „Denkmäler der Baukunst", welcher eine erschöpfende Darstellung vermuthen läßt, ist also dem Inhalt um so weniger ganz entsprechend, als der Künstler auch die Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes mit derselben Liebe behandelt, wie die großen Baudenkmale. Der Titel dürfte demnach besser „Reisestudien" heißen. Ob alle Einzelheiten richtig sind, soll hier nicht untersucht werden. Solches ist, da der Verfasser fast durchgängig völlig neues Material liefert, ohne eigenes Studium der Denkmale an Ort und Stelle nicht gut möglich. Freuen wir uns vielmehr der gebotenen Bereicherung unserer Kenntnisse des Formenkreises des Mittelalters, welche zum großen Theil für den Künstler und Fabrikanten von gleicher Wichtigkeit ist, wie für den Kunsthistoriker.

Möchte der Fleiß des liebenswürdigen talentvollen Künstlers, der alle seine Abbildungen mit vollstem Verständniß, großer Geschicklichkeit und Eleganz gezeichnet hat, doch die weiteste Anerkennung, sein verdienstvolles Werk recht viele Abnehmer finden, damit dasselbe in der begonnenen trefflichen Weise fortgesetzt werden kann! Schulcz besitzt das Material für 20 bis 25 solcher Hefte. **R. Bergau.**

Notiz.

Zu Schnaase's Aufsatz: Ueber Niccolò Pisano. In seinem Aufsatze über Niccolò Pisano zählt Schnaase den Unterzeichneten ohne Weiteres zu den Verfechtern der Ansicht Cavalcaselle's, wonach Niccolò Pisano die Anregung zu seinem Stil in Apulien empfangen haben soll. Statt aber in dem genannten Aufsatz eine Berichtigung seiner Ansichten zu erkennen, freut sich Schreiber Dieses vielmehr, darin eine Bekräftigung derselben zu finden; wenn auch allerdings selbst eine so gewichtige Stimme, wie die Schnaase's, nicht genügt, um die Autopsie in Süditalien selbst zu ersetzen, die mir noch bevorsteht. Daß ich für meinen Theil geneigt war, Niccolò's Stil aus Toskana und nicht aus Unteritalien herzuleiten, das geht aus meiner Schrift doch wohl deutlich hervor. Für's erste war es nicht umsonst, daß ich auf die Schilderung der beiden Skulpturen in Volterra und Siena einen solchen Nachdruck legte, sowie daß ich ihren italisch-antiken Charakter und die Verwandschaft wenigstens der einen von beiden mit Niccolò Pisano's Stil betonte, wie unter andern folgende Worte (S. 14) zeigen: „Einerseits zeigt dieses Werk auffallende Verwandschaft mit etruskischen Skulpturen, andrerseits mit Niccolò Pisano's Stil; denn abgesehen von weit mangelhafterer Zeichnung und Proportion, ist es doch nach denselben Prinzipien und in derselben Technik ausgeführt, die Niccolò Pisano befolgte." Sodann unterscheide ich in meiner Schrift so scharf wie möglich zwischen den rein-italischen Skulpturen und den von byzantinischen Einflüssen betroffenen (S. 9 u. 10); hebe an den ersteren den plastischen, an den letzteren den musivischen und niello-artigen Charakter hervor (S. 10—13); erwähne, daß die Skulptur einzelner Städte Toskana's, (und ich füge jetzt hinzu, des innern) „vielleicht unberührter vom Byzantinismus blieb, als die süditalische Kunst." („Vielleicht" mußte ich sagen, weil ich die süditalische Kunst eben leider nicht aus Anschauung, sondern nur aus dem, was davon in Schulz's und andern Publikationen veröffentlicht ist, kannte.) Endlich sage ich von Niccolò Pisano: „seine übrige Technik ist die schon bei Gelegenheit der Reliefs in Siena geschilderte. In Niccolò Pisano ist der letzte Versuch der altchristlichen Kunst verkörpert, die Formen, worin sie sich bewegt hatte, zur höchstmöglichen Harmonie mit den Ideen, welchen sie dienen sollten, zu vereinigen. Seine Kunst ist die höchste Blüthe und der Abschluß der altchristlich-italischen Skulptur mit ihrem gleichzeitigen Sieg über den Byzantinismus." Dies Alles heißt mit andern Worten: die süditalische Skulptur ist vom Byzantinismus beeinflußt worden; diejenige einzelner Städte Toscana's, wie Volterra und Siena, nicht; Niccolò Pisano gleichfalls nicht. Nach allem dem kann man doch in den Worten: „Nach Cavalcaselle **hätte** dieser den Anstoß zu seinem Stile in Apulien empfangen etc." keine einfache Beistimmung zu Cavalcaselle's Ansicht erblicken. Im Gegentheil, ich kann nicht sagen, wie sehr fatal und unbequem mir Cavalcaselle's Aufstellung meine schönsten und kühnsten Hypothesen durchkreuzte; konnte ich es aber wohl mit meinem Gewissen vereinigen, die Stimme eines der ersten Kunstgelehrten kurzweg zu ignoriren oder zu verwerfen, ohne auch nur dessen Quellen geprüft zu haben? Ich mußte mich begnügen, diejenigen Thatsachen hinzustellen, die Cavalcaselle's Ansicht wenigstens zweifelhaft machen konnten, um eine endgültige Entscheidung mir für spätere Zeiten vorzubehalten oder einer öffentlichen Diskussion zu überlassen. Nun aber fühle ich mich durch Schnaase's Ansicht über meine Parteistellung in dieser Frage veranlaßt, meine Hypothesen wieder aufzunehmen. Ich sage also:

Thatsache ist, daß in Siena eine Bildhauerschule blühte, welche ausschließlich von antiken Traditionen zehrte.

Thatsache ist ferner, daß Niccolò's Stil mit dem Relief in Siena große Verwandtschaft zeigt. Hat Niccolò Pisano nicht also vielleicht seine Kunst in Siena gelernt?

Daß Siena im frühen Mittelalter ein Centrum der Skulptur war, geht auch aus der großen Anzahl von Bildhauern hervor, die im 13ten und 14ten Jahrhundert daselbst wirkten, sowie aus dem hohen Ansehen, das sie daselbst genossen, und aus der guten Aufnahme, die Fremde, wie Giovanni Pisano, wenn er überhaupt Fremder dort war, in Siena fanden.

Florenz. **Hans Semper.**

Druckfehler.

Seite 157. Alinea 2 Zeile 2: nun statt nur. Seite 158. Zeile 4: Forster's statt Förster's. Seite 158. Alinea 2 Zeile 2: Klasse statt Masse.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Schubert's Grablegung Christi.

Marmorrelief in der Petrikirche zu Hamburg.

Mit Abbildung.



Nur selten bietet sich uns gegenwärtig die Gelegenheit, ein tüchtiges Werk der religiösen Kunst zu schauen. Die Phantasie der Künstler, das Interesse der Kunstfreunde bewegen sich seit längerer Zeit mit Vorliebe auf anderen Bahnen und lassen ein Gebiet verödet, auf welchem vordem die üppigste Fruchtbarkeit herrschte. Wir können und dürfen uns nicht auflehnen gegen das unabweisbare Gebot historischer Entwickelung und begreifen diesen Wechsel des Stoffkreises, der mit der Wandlung unserer Bildung und unserer Grundanschauungen unmittelbar zusammenhängt. Auf der anderen Seite sind wir aber auch nicht unbillig gegen Künstler, welche noch der Kraft des alten Gedankenkreises vertrauen, ja wir freuen uns doppelt, wenn ihnen auf religiösem Gebiete ein tüchtiges Werk gelingt, weil hier doppelte Schwierigkeiten zu überwinden sind. Sie müssen mit den größten Meistern vergangener Jahrhunderte wetteifern; sie haben aber auch gegen die Gefahr anzukämpfen, daß der unzählige Male wiederholte Gegenstand der Darstellung nicht in ihren Händen abgegriffen erscheine, nicht akademisch werde. Bei den Preiskonkurrenzen der Akademien herrscht die Sitte, die zu bearbeitenden Gegenstände aus der antiken oder religiösen Geschichte zu wählen. Man kann gegen das ganze Preis- und Konkurrenzwesen Vieles einwenden, diese gegenständliche Beschränkung muß man loben. Der Schüler hat sich nicht erst mit der Verdeutlichung des Inhaltes zu plagen; die nothwendigen Grundzüge der Komposition, die charakteristischen Typen sind ihm gegeben, er hat nur seinen reinen Formensinn zu bewähren, die richtige äußere Gestaltung dem schon vor ihm viel bearbeiteten Stoff zu geben. Den gewöhnlichsten Fehler solcher Preisarbeiten, daß die Individualität des Künstlers nicht recht zur Geltung kommt, unmittelbare frische Lebendigkeit nicht aus dem Werke spricht, darf man aber nicht allein auf die noch unzulängliche Kraft des Schülers setzen; auch die Natur des Gegenstandes, die durch die häufige Bearbeitung erzielte Bequemlichkeit der Darstellung verleitet sehr häufig dazu. Ehe man Andern etwas darstellt, muß man den Gegenstand erst in sich

selbst neu producirt haben. So versichert ein Mann, der es wohl wissen konnte, — Goethe in seinen Gesprächen mit Kanzler Müller. Die Energie, welche zu einem solchen Selbstschaffen erforderlich ist, wird da, wo der Inhalt so geläufig und gefügig geworden ist, seltener geweckt, als wo man auch an dem Erfinden und Dichten des Gegenstandes Antheil hat. Um so größeres Lob gebührt daher dem Künstler, der diese Energie, die individuelle Auffassung, die frische unmittelbare Lebendigkeit auch dann bewahrt, wenn er einen bereits nach allen Seiten hin gewandten Gegenstand bearbeitet.

Auf diese Erwägungen brachte mich der Anblick eines plastischen Werkes, welches Hermann Schubert aus Dessau, seit mehreren Jahren in Rom, geschaffen und ein Verein kunstsinniger Hamburger auf Anregung der allzeit braven Frau Arnemann für die dortige Petrikirche angekauft hat. Es ist ein Marmorrelief (8 Fuß Höhe auf 12 Fuß Länge) mit überlebensgroßen Gestalten: die Grablegung Christi. Die Fülle künstlerischer Eigenschaften, welche dieser Gegenstand in sich birgt, hat es bewirkt, daß seit Jahrhunderten Maler und Bildhauer ihn mit besonderem Eifer darzustellen liebten. Der mannigfache, tief ergreifende Seelenausdruck, der sich in den Mienen der Beistehenden spiegelt, die reiche dramatische Bewegung, die Verschiedenartigkeit der Aktion der einzelnen Theilnehmer locken den Künstler; nicht zu vergessen überdieß, daß ihm die Gelegenheit geboten wird, seine Kenntniß des Nackten, sein Studium der Gewänder, seinen psychologischen Blick in der Wiedergabe der Scala von Empfindungen, vom milden Mitleide, würdiger Theilnahme bis zur Versunkenheit in herbsten Schmerz zu beweisen. Alles dieses, gleich jetzt sei es gesagt, liest der Beschauer aus Schubert's Relief heraus, er freut sich überdieß über die lebendige Auffassung, so daß die Abhängigkeit von älteren Vorbildern nirgends bemerkbar wird, und über die feinsinnige Ueberleitung des Motives, das leicht nur nach der malerischen Seite hin dargestellt wird, auf den plastischen Boden.

Der Zug mit dem Leichnam Christi ist vor der (rechts im Hintergrunde leicht angedeuteten) Grabhöhle angekommen und hält einen Augenblick still, damit die beiden Träger nun, wo der unebene Boden beginnt, die schwere Bürde besser fassen können. Während Joseph von Arimathia, den einen Fuß auf die Grabschwelle gehoben, das Linnentuch strammer anzieht, so daß sich dessen Falten verengen und einen guten Kontrast zu dem nackten Leibe bilden, ist Johannes zu Häupten Christi bemüht, den todten Körper höher zu halten. Schmerz und materielle Anstrengung drücken sich gleichmäßig in der schönen Gestalt des Lieblingsjüngers aus. Die Pause benutzen die Frauen, um noch einmal Abschied vom geliebten Sohne und Freunde zu nehmen. Die Mutter Christi beugt sich über den Todten herab, berührt leise mit der Rechten sein Haupt und zieht mit der Linken den Arm des Sohnes an sich heran. Selbstverloren, nur dem Schmerze lebend, folgt mechanisch Magdalena dem Zuge, während Maria Kleophas, den Kopf in den Arm gestützt, die Augen der dunkeln Grabhöhle zuwendet, die den Leichnam Christi den Freunden fortan verbergen wird. Mit der feinsten Naturbeobachtung ist innige Empfindung gepaart; keine konventionelle Bewegung, kein gedankenloser Zug stört die Wirkung des Werkes, das unbedingt zu den besten Schöpfungen der modernen Plastik gezählt werden muß. Wie glücklich ist das Motiv erfunden, wodurch Schubert den herben Schmerz der in das Grab düster blickenden Maria schildert! Man wird unwillkürlich an Walther's von der Vogelweide Vers:

Ich hatt in meine Hand geschmogen
Das Kinn und eine Wange

erinnert. Wie vortrefflich ist die Abstufung der Charaktere, wie fein abgewogen die Linie, welche die Plastik innehalten muß! Ohne zu ängstlich bei der im Relief üblichen Profildarstellung zu beharren, ohne in kalter Ruhe das Wesen der plastischen Darstellung zu



Die Grablegung Christi.

Marmorrelief von Hermann Schubert in der Petrikirche zu Hamburg.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

suchen, wie so Viele thun, welche wohl den Schein, aber nicht den Kern der Antike erkannt haben, weiß Schubert doch sowohl in der Abgeschlossenheit der ganzen Gruppe, in dem schön gemessenen Fluß der Konturen, wie in der Wendung und Haltung der einzelnen Gestalten den Gesetzen der Skulptur vollkommen gerecht zu werden. Die unbedingte Gesetzlichkeit waltet, ohne aber die Spontaneität der Schöpfung zu hindern. Daß die Darstellung formell die höchste Richtigkeit besitzt und mit weiser Bedächtigkeit entworfen wurde, merkt man erst, nachdem man sich an der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit derselben erfreut hat. Das ist es, was wir besonders an dem Relief Schubert's bewundern. Hamburg hat daher volles Recht, auf den Besitz eines solchen Werkes stolz zu sein; wir aber freuen uns, daß ein tüchtiger Künstler sich Bahn gebrochen hat, und hoffen, daß die bescheidene Werkstätte in der Via del Inferno bei der Piazza del Popolo, wo der wackere Meister still und anspruchslos wirkt, die Geburtsstätte noch recht vieler bedeutender Werke bilden werde.

A. Springer.

Die vormals Dupper'sche Sammlung.

Eine Reise-Erinnerung aus Dordrecht.

„Auf Ihrer Fahrt von Rotterdam über Moerdyk nach Antwerpen versäumen Sie nicht, einen halben Tag in Dordrecht anzuhalten, und sehen sich dort die Dupper'sche Sammlung an!" Mit diesen Worten hatte ein ortskundiger Freund vorigen Herbst auf dem Bahnhofe von Amsterdam Abschied von mir genommen; ich beherzigte den Wink und löste am Hafen von Rotterdam ein Billet nach „Dordt," wie die Holländer kurzweg sagen.

Bis zur Vollendung der Eisenbahn bildet die schmale gewundene Wasserstraße der Merwede, eines Seitenarms der Maas, die Hauptverbindung zwischen beiden Orten. Rechts und links weite Aussichten über das flache, von einem grauen, wässerigen Himmel überspannte Land. Zahlreiche braune und weiße Segel, hier und da ein Dorf, am Strande Fischer, ihre Netze aufziehend, und in der Ferne der schwerfällige Thurm der Hauptkirche von Dordrecht: das ist die Gegend, wie wir sie aus den Bildern eines van Goyen, Cuyp und van der Neer kennen, und die uns nun doppelt an's Herz gewachsen ist, seit wir die Kunst in der Natur wiedererkannt.

Das Dampfboot landet am Quai der einstmals betriebsamsten und mächtigsten Handelsstadt Hollands, in deren Hafenbecken auch jetzt noch die größten Ostindienfahrer bis unmittelbar an die Stadt herankommen können, obwohl ihr Ansehen und ihre Blüthe längst dahin sind. Der Weg, den wir zu durchmessen haben, um vom Hafen an unser Ziel zu gelangen, ist ziemlich weit. Aber er führt durch wenig belebte Straßen und stille Plätze von vorwiegend moderner, kleinlicher Architektur, bisweilen durch eine Renaissance-Façade mit abgetrepptem Giebeldach in wechselndem Ziegel- und Haustein freundlich unterbrochen.

An dem recht mittelmäßigen Denkmal Ary Scheffer's, der aus Dordrecht gebürtig war, von J. Mezzara 1861 ausgeführt, können wir flüchtig vorüberschreiten. Der Bildhauer hat sich ihn vor der Staffelei stehend gedacht, eben malend oder eine Inspiration erwartend, mit schwärmerischem Aufblick. Da schaut man nicht lange zu. Um so beachtenswerther ist der großartige Ziegel- und Quaderbau der gothischen Hauptkirche. Das Aeußere derselben

theilt mit den meisten kirchlichen Gebäuden Hollands den Charakter einer schlichten, derben Massenhaftigkeit. Um so edler und lichter, nur leider durch Tünche und Einbauten entstellt, ist das Innere: eine dreischiffige Anlage mit einschiffigem Querhaus und fünfseitig schließendem Chor nebst Umgang, ringsum durch tief einspringende Kapellen erweitert, welche am Chor polygon, sonst geradlinig abgeschlossen sind. Nördlich vom Chore tritt an Stelle dieser Kapellen eine große Nebenkirche von ebenfalls lichten, schlanken Verhältnissen, unter besonderem, hohem Dach. Die Durchbildung ist im Ganzen sehr einfach. Kräftige Rundpfeiler mit schlanken Diensten stützen das Gewölbe, welches im Mittelschiffe wohl um die doppelte Höhe über denen der Seitenschiffe schwebt. Die Oberwände werden durch kleine Triforien belebt, über welchen die im Chore schlankeren, im Langhause breiteren Oberfenster aufsteigen. Hier und da hat sich an Kapellenschranken u. dgl. ein Rest edler Renaissance-Dekoration erhalten. Aber den schönsten Schmuck des Inneren bilden die zierlichen holzgeschnitzten Chorstühle, ein langer Einbau mit hoher, durchbrochener Rückwand, welche von einem fein profilirten Konsolengesims bekrönt wird. Die Stützen des Gesimses bilden Säulchen, zu je zweien mit einem Pilaster abwechselnd. Wo eine Hauptabtheilung markirt werden soll, sind die Pilaster mit reizenden Flachornamenten verziert, sonst ganz einfach gehalten. An der Brüstung darunter läuft ein Fries mit allerliebsten Putten hin, und außerdem sind die schmalen Seitenflächen an den Enden des Gestühls und die Sitze selbst mit allerhand phantastischen und komischen Scenen in höchst genial erfundenen und herrlich komponirten Reliefs geschmückt. Das Relief ladet wenig, aber doch wirksam aus und ist von bewundernswürdiger Technik. Leider geht das köstliche Werk seinem Verfall entgegen! Ist denn kein Konservator der Kunstdenkmale in Holland, der es retten könnte? —

Wir stehen jetzt an der Thürklinke des Dupper'schen Hauses. Eine Magd mit sauberem holländischen Häubchen, — ganz wie aus einem alten Bilde herausgeschnitten, — öffnet uns. Die Empfehlungskarte thut ihre Pflicht, und nach wenigen Minuten sind wir, über die blank polirte, teppichbelegte Mahagoni-Treppe, oben in dem Zimmer angekommen, wo Herr Dupper, ein liebenswürdiger alter Herr, einigen anderen bevorzugten Fremden eben seine Bilder zeigt.

Es ist nur ein kleines zweifenstriges Zimmer, an drei Wänden mit Bildern, etwa 60 an der Zahl, behängt. Hr. Dupper erbte diesen Schatz von seinem Oheim, Hrn. Rombouts, unter dessen Namen die Sammlung früher bekannt war. Der hervorstechende Charakterzug derselben ist ihr exklusiv holländisches Gepräge. Kein Deutscher, kein Franzose, kein Engländer, ja nicht einmal ein Flamänder, kein Rubens, van Dyck, Teniers findet sich vor. Dafür sind aber die holländischen Kleinmaler vorzüglich, zum Theil durch Werke vertreten, um die manches Museum den Besitzer beneiden könnte. Ich gebe das Wichtigste an, was mir in die Augen fiel:

Jan Steen: Festgelage, ein figurenreiches Bild von der feinsten Ausführung und tief goldigem Ton, eines der schönsten und vollendetsten des Meisters (Smith, Suppl. S. 486, Nr. 36.) Das Bild stammt aus dem Besitze des Herrn van Olden aus Utrecht und wurde nach dessen (etwa 1828 erfolgtem) Tode unter der Hand verkauft. — Von demselben Meister noch ein kleines Bild: ein Mann und zwei Frauen, die ältere mit einer Guitarre und einem Glas in der Hand; an der Thüre des Hauses der Maler selbst. (Smith, Suppl. S. 488, Nr. 39).

Von Jakob Ruisdael drei Bilder: eine Ansicht von Haarlem, von ziemlich hohem Standpunkte (bei Overveen) genommen, ähnlich dem Bilde, welches Hr. B. Suermondt voriges Jahr in München ausgestellt hatte, (Katal. Nr. 126.) von demselben fein grauen Ton, aber kleiner und in etwas überhöhtem Format. — Ferner ein Waldbild und eine Winterlandschaft.

Nicolaus Maes: spinnende Alte, sehr ähnlich der „Spinnerin" im Museum van der Hoop in Amsterdam, bezeichnet mit dem vollen Namen, wie das Milchmädchen bei Hrn. van Loon daselbst, und mit beiden auf gleicher Höhe stehend, ein Bild, in der Gluth seines Tons und in seinem fetten Impasto des Rembrandt würdig. Vergl. W. Bürger, Musées de la Hollande, II, 23; Smith, Suppl. S. 577, Nr. 6.

Hobbema: vortreffliche Landschaft mit einer Mühle, fast ganz übereinstimmend mit dem schönen Bilde des Meisters im Museum van der Hoop in Amsterdam. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 158, Nr. 128.

J. Both: italienische Landschaft, von schönstem goldigem Ton und feinster Ausführung, eines der ausgezeichnetsten Bilder des Meisters; aus der Sammlung Beuland in Utrecht; wurde auf 50,000 Franken taxirt. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 175, Nr. 9.

Sal. Ruisdael: Waldwiese, im Vordergrunde Kühe, hinten Reiter.

G. Douw: Selbstporträt; rauchend, am Fenster, mit Buch; grüner Vorhang. Neben dem ebenerwähnten Both und dem Hobbema eines der kostbarsten Bilder der Sammlung, wohl 40,000 Franken werth.

A. Cuyp: große Landschaft mit einem Fluß im Hintergrunde, das Terrain rechts ansteigend, links flacher; Abendstimmung. Staffage: links zwei Reiter, die sich von dem Hintergrunde scharf abheben, rechts eine Heerde. In der hellen, strohernen Farbe und etwas trockenen Malweise, namentlich der letzteren, verräth sich die Jugendzeit des Meisters. Vergl. Smith, Suppl. S. 652, Nr. 11.

Als Rembrandt stellte mir Hr. Dupper ein merkwürdiges figurenreiches Bild vor, Darstellung des Nikolausfestes, Vater, Mutter, eine Magd an der Wiege und sechs Kinder, im Zimmer versammelt; im Ton hell und warm, und von breiter, etwas flüchtiger Malerei. An Rembrandt war schwerlich zu denken. Aber auch die Substituirung eines Anderen bei dem schlechten Platze des Bildes im Eck hinter der Thür nicht eben leicht. Neuerdings hat sich herausgestellt, daß das Bild als A. van der Neer (sic!) zu bestimmen ist. Ueber dem Kamine des dargestellten Zimmers, im Schatten, findet sich ein sogenanntes „Schoorsteenstuk", welches nichts Anderes ist als der Brand einer Stadt, d. h. ein vollständig ausgesprochener Arthus van der Neer en miniature!

Von den beiden kleinen Terburg's, Portraits von Mann und Frau, mit Monogrammen, aus der Jugendzeit des Meisters, war bereits früher, S. 112 d. J. der Zeitschrift die Rede.

Franz Hals: ein Mandolinespieler in phantastischer Tracht, gestreifter Jacke und Lazzaronimütze, lachend nach links aufblickend, Kapitalbild von breitester, genialster Behandlung, offenbar aus der allerbesten Zeit des Meisters. Bürger wollte es für Brouwer's Portrait halten. Vergl. Gazette des Beaux-Arts, 1868, Mai, p. 440.

Willem van de Velde: Marine, mit herrlicher, weiter Seeperspektive; kleines Bild von feinstem, klarstem Ton. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 383, Nr. 223.

van Goyen: Gegend bei Dordrecht, sehr ähnlich dem Bilde in der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Nr. 412.

Zwei Ostade: Quacksalber, und Bläser auf einem Kuhhorn, am Fenster.

Hendrick Martensz Zorgh: ein Herr und eine Dame sitzen am Tisch beim Wein, der Kavalier singt zur Guitarre; von feinster Qualität.

Auch A. v. d. Velde, Karel Dujardin, Everdingen, Ph. de Koningk, Wynants, Dusart, Wouwermans, Hoogstraeten, van Kessel und andere, weniger bekannte Meister fand ich in vorzüglichen Bildern vertreten. Das bescheidene Zimmer, mit seinem Diadem von Perlen ringsum, machte einen so erquicklichen, von dem gewöhnlichen Galeriedurchein-

ander so grundverschiedenen Eindruck, daß ich mich nur schwer von ihm trennen konnte. Aber der Wagen des alten Herrn wartete vor der Thür: ich verabschiedete mich und sah ihn kurz darauf, während ich unten angekommen meine Notizen aufschrieb, mit freundlichem Grüßen davonfahren. —

Vor Kurzem hat ein anderer Wagen vor dem Hause des Hrn. Dupper gehalten; und von dieser Fahrt ist der gute Alte nicht mehr zu seinen Bildern zurückgekehrt. Er starb, nachdem er zuvor das Reichsmuseum in Amsterdam zum Erben derselben eingesetzt hatte!

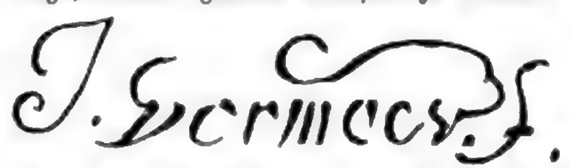
Die Galerie im Trippenhaus gewinnt dadurch Bilder von 6 oder 7 Meistern, welche bisher noch gar nicht in ihr vertreten waren, wie Hobbema, Salomon Ruisdael, Zorgh, Hoogstraeten u. s. w. Von Anderen erhält sie Kapitalwerke, wie sie in diesem Grade der Güte bisher dort nicht vorhanden gewesen sind, wie z. B. von Jan Steen, Nicolaus Maes, Jan Both, Jac. Ruisdael, van Goyen. Den Gesammtwerth der Bilder kann man nach Maßgabe der jetzigen Pariser Preise auf mindestens eine Million Franken veranschlagen.

Im Jahre 1867 kam die bekannte de Kate'sche Sammlung aus Dordrecht, welche neben der Dupper'schen früher Beachtung verdiente, in Paris zur Versteigerung. Nachdem nun auch die letztere unter einem günstigeren Stern die Eigenthümer gewechselt hat, ist die ehrwürdige Stadt an der Maas ihres letzten Bilderschatzes entblößt, und der Freund der altholländischen Schule hat jetzt keinen Anlaß mehr, auf der Fahrt von Rotterdam nach Antwerpen in Dordrecht Halt zu machen.

Wien, im April 1870. **C. v. Lützow.**

Einige Bemerkungen über Jan van der Meer von Haarlem und B. van der Meer.

Auf Seite 352 des vorigen (vierten) Jahrganges der Zeitschrift steht die Notiz, daß sich in den Depôts der Pinakothek ein Bild von Jan van der Meer von Haarlem gefunden hat. Ich bin heute in der Lage, darüber genauer berichten zu können. Es ist rechts in der Ecke



bezeichnet, und zwar in großen derben Charakteren. Es zeichnet sich durch seine ungewöhnliche Größe aus, (H. 1, 24 Centim., Br. 1, 37 Centim.,) ist also fast quadratisch. Wir sind in einen lichten Wald versetzt. Rechts von der Höhe des Hintergrundes zieht sich ein Weg herunter, worauf ein Wagen, dem ein Räuber mit blankem Säbel nachläuft. Weiter herunter führt Einer zwei Pferde, welche von den Wagen im Vordergrunde, die von Räubern überfallen werden, abgespannt sind. Einem Mann wird soeben von einem Räuber der Garaus gemacht. Auf der Mitte des sich links nach dem Hintergrunde ziehenden Weges, macht sich ein Bauer, der seinen Hut verloren, davon; hinter dem Gebüsch schießt Einer von der saubern Gesellschaft auf ihn. Es ist Abend; der Wald ist in das warme Licht der Dämmerung gehüllt, der Horizont links hat sich schon gelb gefärbt. Die Behandlung ist äußerst kräftig, etwas dekorativ, doch mit großem Verständniß der Massenwirkung. Leider ist die Erhaltung eine überaus schlechte; ein Sudler hat das Bild schon vor geraumer Zeit restaurirt, aber wie! Die Löcher sind erbärmlich gestopft worden.

Eine andere Notiz über unsern „Haarlem'schen" vermag ich Ihnen aus dem 1829 zu Kopenhagen erschienenen „Verzeichniß einer Sammlung von Oelgemälden dem Herrn Konferenzrath und Geheimen Kabinetskassirer Frederick Conrad Bugge, Ritter von Dannebroge und Dannebrogsmann gehörend. Als Manuskript für Freunde". 8°, zu geben. Auf Seite 90 unter Nr. 246 heißt es:

„Ein Unbekannter."

„Auf Holz 25 Zoll breit, 20½ Zoll hoch (dänisches Maß)."

„In einem dichten Walde verbreiten die Bäume, welche sich mit ihren Spitzen vereinigt haben, ein ruhiges Licht über eine Landstraße, die im Wald ausgehauen ist und so eine natürliche Allee oder einen Bogengang bildet, an dessen Ende man eine klare erleuchtete Landschaft sieht. Im Vorgrunde, wo ein Weg die Allee durchschneidet, hat die Sonne Gelegenheit bekommen, das Dickicht der Bäume zu durchbrechen und eine blühende Graspartie zu beleuchten. Einige Menschen spazieren im Walde."

„Es ist hinreichend von diesem ausgezeichneten Gemälde, oder von den Arbeiten dieses unbekannten Meisters im Allgemeinen zu bemerken, daß sie in Sammlungen gewöhnlich unter Hobbema's oder unter Ruisdael's Namen gehen. In der Sammlung des verstorbenen Kunstverwalters Spengler waren zwei von demselben Meister; so wie auch in der Sammlung des jetzigen Gallerieinspektors, Herrn Justizraths Spengler, eine Handzeichnung ist, worauf man einen unkenntlichen Namen liest, welchen ich nicht anders, als mit beistehenden, in einander gezogenen Buchstaben

zu bezeichnen weiß. Auf den Gemälden stand der Vorname Johannes".

Diese ganze Bemerkung ist von dem Verfasser des Kataloges Ole Jörgen Ravert.

Alle Umstände zusammengehalten, kommt man zu dem Schlusse, daß kein Anderer als Jan van der Meer von Haarlem gemeint sein kann.

Bekanntlich befindet sich im Belvedere zu Wien ein umfangreiches Früchtestück, bezeichnet B. van der Meer 1659.*) Von andern ähnlich bezeichneten Bildern hat meines Wissens nichts mehr verlautet. Der erwähnte Katalog ist auch hier wieder ein willkommener Freund. Er sagt auf Seite 103 unter den Nummern 279 und 280:

„B. van der Meer."

„Auf Leinwand, 38 Zoll breit, 47 Zoll hoch (dänisches Maß)."

„Auf einem reichen türkischen Teppiche liegen Trauben neben einer gläsernen Vase mit Blumen. Ein kleiner Papagei schwenkt sich an einem herunterhängenden Zweige."

„Auf Leinwand. 38 Zoll breit, 46 Zoll hoch."

„Auf einem türkischen Teppich steht eine marmorne Vase, um welche ein Blumenkranz hängt;

---

*) Durch die Freundlichkeit des Hrn. Dir. v. Engert war es mir unlängst gestattet, das Bild im Belvedere von der Wand herunterzunehmen und in der Nähe zu betrachten. Ich las die Bezeichnung:

Das gäbe also eine Divergenz von dreißig Jahren. Die Darstellung zeigt auf einem reich gemusterten Teppich verschiedene Schüsseln mit Trauben, Orangen, Austern u. dgl. Rechts sitzt ein Papagei. Den Hintergrund bildet Architektur. Die Form des Bildes stellt sich als ursprünglich oval heraus, wie der Kopenhagener Katalog angiebt, d. h. mit vortretenden Ecken, woraus man folgern darf, daß es ursprünglich als Panneau in die Wand eingelassen war. Später wurde es dann, wie man deutlich sieht, in die viereckige Form gebracht. A. d. Herausg.

ferner liegen hier Weintrauben und zwei Citronen, von welchen die eine beinahe geschält ist. Außerdem sitzt ein Eichhorn auf dem Teppich, dem ein Papagei, der sich über ihm auf einem Zweige schaukelt, beschwerlich zu fallen scheint."

„Diese beiden Gemälde, welche ursprünglich oval gewesen, haben nachher von einem andern Künstler einen Zusatz erhalten, so daß sie jetzt viereckig geworden, und sind mit eben so vieler Kraft als Wahrheit gemalt. Obgleich die Hälfte der Signatur übermalt, ist obenstehender der Name des Verfertigers; denn der Verfasser dieses Kataloges, dem diese beiden Stücke gehörten, hatte außerdem noch vier andere von demselben Meister, auf deren Einem diese Signatur vollständig zu lesen war."

So der Katalog. Ich bemerke dazu, daß derselbe ersichtlich mit der größten Genauigkeit angefertigt ist.

Wilhelm Schmidt.

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

VII.

Prato, Pistoja, Pisa, S. Gimignano, Volterra.

Will Jemand außer Florenz auch das übrige Toskana besuchen, so thut er jedenfalls am besten, erst bei Pisa anzufangen und über Lucca, Pistoja, Prato nach Florenz zu gehen. Denn nach den mächtigen Kunsteindrücken des schönen Florenz erscheint Einem doch gar Manches klein und matt, was vorher bedeutend erschienen wäre. Es kommt noch dazu, daß die genannten Städte ziemlich denselben Charakter haben und fast nur romanische Kunstwerke darbieten; von den bedeutenden Bauten des hochinteressanten Pisa abgesehen, sind es also fast immer dieselben, zuletzt doch gar eintönigen, kleiner oder größer angelegten Basiliken mit ihren weit über das Dach des Schiffes emporragenden Façaden, die mit geringer Ausnahme fast barock überfüllte Galerie-Etagen tragen. Nur eine Kirche hat dieses Motiv mit Leichtigkeit und wohlthuenden Verhältnissen verbunden. Das ist die gothische S. Caterina in Pisa; alle anderen wirken schwer, desto schwerer je größer. — Eine wahre Erquickung war es da für mich, in Prato Giuliano da San Gallo's Madonna delle Carceri zu besuchen, diesen im Innern so überaus harmonischen Kuppelbau über einem kurzen griechischen Kreuz mit Tonnengewölben. Keine Kirche macht so den Eindruck des Milden wie diese; Alles ist gedämpft grau, wozu der breite, rings herumlaufende Majolika-Fries von weißen Kandelabern und Fruchtkränzen auf blauem Grunde reizend stimmt und die gleichfarbigen Evangelisten des Luca della Robbia in den Zwickeln unter der Galerie, welche unter der Kuppel entlang läuft: Alles im sanften Lichte, welches hauptsächlich aus der Kuppel hereinfällt. Sonst kein Schmuck, kein Bild; ich möchte fast sagen, das Ganze protestantisch.

Eine ähnliche Erquickung bot in Pistoja, außer Ventura Vitori's Umiltà, der einzige Majolikafries der Robbia am Spedale del Ceppo. Bekanntlich sind dort in wohl vier Fuß hohen Figuren die sieben Werke der Barmherzigkeit dargestellt, farbige glasirte Thongruppen auf wechselnd weißem, blauem, grünem Grunde. Es ist das der einzige Façaden-Fries der Art, der geschaffen ist, wäre aber genügend, um Jeden für diese Art von Façadenschmuck zu begeistern; wie frisch sind noch jetzt die Farben, wie unberührt von der Witterung das Ganze! Trotz der Strenge der Komposition und des Ernstes der Auffassung wirkt Alles doch so heiter, daß Einem selbst bei so trübem Regenwetter, wie ich es hatte, fröhlich zu Muthe wird. Am besten wirken die Figuren auf weißem Grunde. Wie beim Goldgrund waren auf ihm die Conturen ganz klar zu schauen: das Blau, welches noch dazu in Majolika, wie überhaupt, sehr schwer zu stimmen ist, wirkte unruhig; das matte Grün schon besser.

Nach den strengsten Gesetzen der Reliefkomposition waren die Figuren gesondert, nur im äußersten Bilde rechts, wo das vernachlässigt war, wirkte es unschön. Schade, daß von diesem Fries noch keine Herausgabe existirt, die allerdings in Farben geschehen müßte: sie würde von größtem Einfluß sein auf unsere Façadendekoration. — In noch einer Beziehung ist dieser Fries auch lehrreich: er beweist recht deutlich, wie weit die Kunstfarbe von der Naturfarbe abweichen kann, ohne unschön zu werden, ja wie sehr gerade die wirkliche Farbe häßlich wirken kann. Die Gesichter und nackten Theile sind an dem Fries in der gelben oder braunen Farbe des gebrannten Thones unglasirt oder wenigstens ungefärbt stehen geblieben, ein Kunstgriff, der auch an einigen Robbia's des Bargello in Florenz zu bemerken ist.

Wie weit die Farbe des gebrannten Thons von der natürlichen Fleischfarbe abweicht, weiß Jeder und doch sieht sie hier viel besser aus als die rosige Fleischnachahmung, wie sie in dem schon erwähnten späteren Relief zur Rechten angestrebt ist und die Jeder von unseren Porzellanfiguren her kennt. Es ist das dieselbe Sache, wie bei guten Bildern, und sehr Viele sind immer noch in dem Irrthum, daß die beste Farbe die Naturfarbe sei. Von Tizian und den Venetianern gleich von vornherein abgesehen, selbst Raffael und Michelangelo, ja Holbein und selbst Dürer steigerten die Fleischfarbe in's Warmgelbe und eine noch so naturfarben erscheinende Hand auf deren Bildern sieht wie eine Quitte aus, hält man die eigene, auch noch so gebräunte, Hand daneben. Das wissen auch unsre guten Realisten und Jeder mag das bei einem Bilde von Knaus z. B. versuchen.

Ueber die berühmten Bauten des ehemals so mächtigen Pisa, welche an dem öden Ende der Stadt als wären es Museumsgegenstände aufgestellt erscheinen, auf kahler weiter Wiese, ohne Baum oder Strauch, ist es wohl überflüssig zu berichten; Jeder kennt den herrlichsten romanischen Dom Italiens mit seinen dreischiffigen großen Querhäusern, die schon für sich Kirchen bilden könnten, Jeder das außen reiche, innen etwas kahle Baptisterium, gewiß Jeder den schiefen Thurm, vor Allem aber das berühmte Camposanto mit seinen zahllosen, herrlichen Bildern und Skulpturwerken, das aber ebenfalls nur einen Museumscharakter hat und von dem feierlichen Eindrucke selbst moderner Camposanten, wie des hochpoetischen von Brescia, gar Nichts besitzt, wenigstens nicht bei endlosem Regen, der schon um vier Uhr Alles verdunkelte, wie ich ihn hatte.

In Manchem interessanter erscheint Einem das südwestliche Toskana, mit dem eigentlich erst das malerische Italien beginnt. Denn nur die Städte in der Nähe der Alpen und das unvergleichliche Genua bieten dem von Norden Kommenden wirklich malerische Naturschönheiten, die aber noch Nichts mit dem specifisch Italienischen gemein haben, wie es unsrer Phantasie in den Veduten unserer realistischen Landschafter, vor Allem aber in den Ideallandschaften unsres Preller vorgeführt wurde. Erst in Siena's Nähe beginnt dieser Genuß und doch wieder in eigenthümlicher Art. Die letzte Eisenbahnstation vor Siena ist Poggibonzi. Dort stieg ich aus, um mit dem Vetturin nach S. Gimignano und Volterra zu fahren, die Burckhardt in seinem Cicerone (1. Aufl.) unbeachtet gelassen hatte. Zwei Stunden lang ging es bergauf, bergab über die Appeninen nach dem steil auf der Höhe thronenden S. Gimignano. Die ruhigen, fast baumlosen Linien der Berge, dann und wann mit kleinen Cypressenhainen, vereinzelten Oelbäumen, fast blätterlosen, schlanken Eschen erinnerten lebhaft an die Landschaften, wie sie die Sieneser Schule und auch die Perugino's, Raffael nicht ausgenommen, so gerne anbringen. Es waren nicht die baumreichen, üppig ernsten Landschaften des Poussin oder Claude Lorrain: die kommen wohl erst südlich von Rom bei Olevano und Subiaco. Hochinteressant und ganz eigenthümlich wurde aber die Felsenlandschaft bei Volterra, wilde, zerrissene, zerklüftete Felsen starrten da kahl und öde aus dem Erdreich empor, das kaum Gras trug und vom Regen fortgeschwemmt war. Es waren das die harten, schroffen Felsen, wie sie Orcagna besonders in seinem packenden Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa uns vorführt, und die so unnatürlich, so unmöglich erscheinen. Diese Felsen geben wieder einen Beweis dafür, daß die großen und wahren Idealisten doch stets nur in ihren Bildern das geben, was ihnen die Natur gezeigt hatte. Wir in unserem armen Norden glauben daran gar nicht, aber wahrlich, es giebt kein Schönheitsideal, keinen Typus, sei er scheinbar noch so ideal oder uns fremdartig, den man hier nicht noch jetzt fände, wo die Nation degenerirt und versunken ist: die breiten Nasenrücken, die großen Augenlider, das starke Kinn, der scharfgeschnittene volle Mund, der wohlgebildete Körper bei Männern wie Frauen, ist hier,

wenn auch nicht allgemein, so doch häufiger und selbst die Bewegungen sind plastischer und ausdrucksvoller bei diesem heißblütigen Volke, als bei unsrem nordischen Phlegma.

S. Gimignano trägt den Beinamen delle belle torre, und mit Recht. Das uralte Städtchen von kaum 2000 Einwohnern hat auf ganz kleinem Raum nicht weniger als 13 Thürme, von denen 7 zu Seiten des Hauptplatzes liegen, der kaum 100 Schritt im Quadrat hat. Der höchste unter diesen Thürmen ist 175 Fuß hoch. Das giebt der Stadt von nah und fern einen höchst eigenthümlichen Charakter. Aber S. Gimignano hat auch bedeutende und gar viele Kunstwerke aufzuweisen, wie man sie in so abgelegenem Gebirgsstädtchen nicht vermuthen sollte.

So hat eine gute Gemäldegalerie der Saal des Pal. pubblico am Platze links, der noch Reste seiner alten gothischen Dekoration enthält, die außer den Wappenfriesen unter der konsolengestützten Balkendecke noch in Jagdscenen, braun in braun, bestanden haben, ähnlich den braun in braun gemalten kindlichen Kämpfen des Lorenzetti (?) in der Sala del gran Consiglio im Rathhaus zu Siena. So wie hier die Hauptwand das liebliche große Temperabild der heiligen Jungfrau mit Heiligen von Simone Memmi (1321) einnimmt, so in S. Gimignano derselbe Gegenstand von Lippo Memmi (1317). Künstlerisch haben beide Bilder wohl denselben Werth; trotz der starren, noch ganz byzantinischen Symmetrie erfüllt alle Gestalten doch ein so mildes Leben, die Gesichter eine so süße Lieblichkeit, wie sie in diesem so befangenen Styl nur möglich war. Wie beim Simone von bezauberndem, originellem Reiz zwei Engel sind, welche die Hände auf die hohe Rücklehne des Thrones der Himmelskönigin legen und darauf die Köpfchen lehnen, so beim Lippo zwei Jungfrauen, die mit untergeschlagenen Armen kindlich fromm die Madonna anschauen. An Lippo's Bild hat sogar ein großer Künstler der Frührenaissance restaurirt, den man schon in den hinreißenden Engeln der Kapelle im Pal. Riccardi zu Florenz lieben, in den zahlreichen Bildern des Camposanto zu Pisa bewundern gelernt hat, und dem wir auch bald noch in S. Gimignano wieder begegnen werden: Benozzo Gozzoli. Seine Hand ist in einzelnen, mehr realistischen Köpfchen recht wohl zu erkennen. — Außerdem enthält derselbe Saal noch manch anderes gutes Werk, unter denen ich nur ein großes Temperabild des Pinturicchio erwähnen will (eine Madonna in Engelsglorie mit zwei anbetenden Geistlichen), weil dasselbe früher in dem jetzt aufgehobenen Kloster Monte Oliveto sich befand, das nur wegen dieses Bildes eines Besuches würdig war, das aber ja nicht mit dem gleichnamigen Kloster südlich von Siena zu verwechseln ist. — Noch viel höheren Kunstgenuß bietet aber die dicht daneben liegende, außen, trotz der großen Freitreppe, wegen ihrer verzopften Façade wenig versprechenden Kirche la Collegiata. Es ist das eine dreischiffige Gewölbekirche mit Quadraten in den Seitenschiffen, fast quadratischen Oblongen im Mittelschiff, sehr schmalem Querschiff (mit Kapellen) und tiefem, späterem Chor. Die Kapitäle der Säulen sind noch vom alten Bau aus dem elften Jahrhundert, im fünfzehnten wurde die Kirche von Giuliano da Majano, dem Erbauer des Pal. di Venezia zu Rom und der Vorhalle von S. Marco daselbst, umgebaut. Die Gurtbögen des Mittelschiffes sind seltsamerweise Korbbogen (elliptisch), eine Eigenthümlichkeit, die ich bisher nur im Dom und, wenn ich nicht irre, auch in S. Giovanni Evangelista zu Parma bemerkt habe; die Gurtbogen im Querschiff, das bei viel geringerer Breite dieselbe Höhe wie das Mittelschiff haben müßte, sind Spitzbogen. Das Hauptinteresse des Baues liegt jedoch in den Malereien, welche Alles in ihm bedecken. Die Kirche ist zu den verschiedensten Zeiten geschmückt worden. Zuerst 1356 wurde die Wand des linken Seitenschiffes bemalt mit wenig bedeutenden, jetzt noch dazu ganz verrestaurirten Darstellungen aus dem alten Testament durch den Sienesen Bartolo di Fredi. Dann die beiden ersten Bogen des Mittelschiffes rechts mit dem Paradiese, links mit der Hölle, darüber in dem Gewölbe die vier Kardinaltugenden von Taddeo Bartolo, seinem Sohne, bemalt, einem der letzten Giottesken. Dann malte Berna di Siena im rechten Seitenschiff die dem linken Seitenschiff entsprechenden, oft recht guten Darstellungen aus dem neuen Testamente, die sein Schüler Giovanni di Ascanio 1380 vollendete. 1465 malte dann Benozzo Gozzoli an der Vorderwand des Mittelschiffes, die auffallender Weise keine Thür enthält, unter den Malereien des Taddeo Bartolo eine große Marter des heiligen Sebastian, deren Schönheiten bei der Dunkelheit des Ortes kaum zu genießen waren. Endlich malte Domenico Ghirlandajo die reizende Kapelle der heiligen Fina (rechtes Seitenschiff, letzte Kapelle) mit seinem Schüler Sebastiano Mainardi. Die theilweis recht guten

Tafelbilder zum Theil derselben Meister im Chor nicht zu erwähnen. Die ganze Dekoration der Kirche scheint sich in diese Perioden zu theilen. Die feingefärbten Wölbungen des Langschiffes tragen noch ganz den Charakter der gothischen Zeit: Hauptfläche bergblau mit weißen Sternchen (im Seitenschiff theilweis umgekehrte Farben), Einrahmung mit schräggestellten Quadraten, Bändern und gothischem Blattwerk, dessen Hauptfarbe in's Braune geht. Die Wölbungen des Querschiffes hatten dieselben Farben, aber in den Einrahmungen schon Grottesken, — die Fläche zwischen Wölbung und Bogen trug ganz den Charakter der Frührenaissance. Ueber den letzteren und über den Zwickelmedaillons der Sibyllen und Propheten, braun in braun, ein breites Gesims grau in grau, dessen großer Fries Putten mit Festons enthielt, darüber Nachahmung von Marmorinkrustation, wie sie hauptsächlich schon in altchristlicher, dann in romanischer und gothischer Zeit Sitte gewesen. — Jedoch das Schönste, sowohl in dekorativer als malerischer Hinsicht, ist die Capella della Fina, deren Hinterwand ein feiner Marmor-Altar von Benedetto da Majano einnimmt. Ghirlandajo hat die ganze Architektur dunkelgrau getönt, die feinen Ornamente darauf golden, den Fries mit naturfarbenen Engelsköpfchen in goldnen Flügeln, die Hauptfarbe der Wand und des Gewölbes tiefroth und darin die farben-kräftigen Bilder aus dem Leben der Heiligen, Propheten in den Zwickeln, Evangelisten in goldner Strahlenglorie am Gewölbe. Die beiden Fresken Ghirlandajo's selbst haben alle Vorzüge der in Vielem sehr ähnlichen des Chors von S. Maria Novella in Florenz, sind vorzüglich erhalten, leider aber schlecht beleuchtet*). Sie allein würden aber einen Ausflug nach S. Gimignano reichlich lohnen.

Noch eine Kirche ist aber im Städtchen, die als kleine Bettelordenskirche architektonisch zwar sehr unbedeutend ist (gothisch, einschiffig mit drei Chorkapellen, sichtbarer Dachstuhl), aber durch ihre Malereien viel Werth hat; es ist die Kirche S. Agostino. Außer mehreren sehr tüchtigen Werken eines sonst wohl unbekannten Lokalmalers, Vincenzo Tamagni,**) (Styl Perugino's, aber selbstständig) enthält die Kirche im Chor 17 theilweis vorzüglich erhaltene Fresken des Benozzo Gozzoli aus dem Jahre 1465, die das Leben des heiligen Augustin darstellen und nächst der Capella Riccardi wohl das Beste sind, was er geschaffen hat. Eins derselben (der Heilige, docirend) ist von der Arundel Society herausgegeben worden. Sehr vorzüglich an ihnen ist schon die Raumtheilung, bekanntlich eine der wichtigsten Fragen für den Monumentalmaler. Nach Art der Florentiner und Peruginer Schule, die diese Frage wohl am besten gelöst haben, schafft er erst durch Inkrustationsnachahmung unten einen festen Sockel, auf den er in zwei Etagen eine reich ornamentirte Pilasterarchitektur mit graden Gebälken aufsetzen kann. So bildet er durch die Architektur Trennung und Verbindung und erhält die Möglichkeit, auch die Hauptfarben des Bildes im Ornament ausklingen zu lassen. Besonders wirksam ist ein tiefrother Engelskopffries auf tiefblauem Grunde im Trennungsgebälk der beiden ersten Bilderreihen. Auch die Gewölbe sind gut decorirt: die Gurte laufen als Blumenstränge zur Mitte empor, umrahmt von breitem Bande, das noch in gothischer Art in Oblonge mit Pflanzenornament in wechselnder Farbe und Quadrate (Kreise) mit Engelsköpfchen getheilt ist. Nach der Gewölbefläche zu schließt dieses Band ein Goldstreif ab und nun kommt der Sternenhimmel, auf dem die vier Evangelisten im Strahlenglanze sitzen. Es ist das fast genau dieselbe Dekoration, wie sie in Siena die Gewölbe der Unterkirche S. Giovanni tragen, für deren Meister ich keinen Namen in dem Cicerone und im Murray vorfinde. Die Bilder selbst in S. Gimignano sind an der rechten Seite vorzüglich, an den anderen weniger gut erhalten. Sie sind besser, geschlossener komponirt als die im Pal. Riccardi zu Florenz, zeigen aber nicht mehr, wie jene, eine bezaubernde Liebenswürdigkeit und kindliche Freude an der schönen Erscheinung an und für sich, ohne gerade durch besonders tiefe Auffassung zu packen. Die Zeichnung ist fest und bestimmt, ohne hart zu sein, die Farbe klar, ohne

*) Besonders erwähnenswerth ist die feine Charakteristik in den Fahnen- und Lichter-tragenden Chorknaben bei der Leichenfeier der Heiligen: ohne zu übertreiben, hat es Ghirlandajo verstanden, sie zu nüanciren, von der noch kindlichen Gleichgültigkeit bis zur innigsten Trauer, und der durchtriebensten, vom Ernst des Augenblicks unberührtesten Rangenhaftigkeit. Die Komposition ist fast dieselbe wie die Leichenfeier des heiligen Franciscus in der Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz, von der Arundel Society edirt.

**) Ist der Vincenzo da S. Gimignano, von welchem die reizende Madonna der Dresdener Gallerie (No. 77, öfters lithographirt und gestochen) herrührt. Vasari, Lem. VIII, 146.

viel sogenannte Lufttöne. Ein genaueres Eingehen verbietet der beschränkte Raum. — Die drei Gewölbe mit den Artikeln des Credo malte Michele di Matteo da Bologna de' Lambertini 1447, die drei andern mit den Aposteln Vecchietta 1450. Vergl. Micheli, Guida S. 36.

Volterra liegt womöglich noch malerischer als S. Gimignano, fünf Stunden zu Wagen von demselben entfernt. Das größte, ja fast einzige Interesse, welches dasselbe bietet, ist das Museo etrusco im Palazzo municipale, sowie die übrigen Erinnerungen an die Etrusker, die hier einen ihrer Hauptplätze hatten. Ich habe hier zum ersten Male einen tieferen Einblick thun können in das Wesen und die Kunst dieses räthselhaften Volkes, und war hoch überrascht von der tiefen Poesie, die all' ihre formell oft so geringen Kunstwerke durchwärmte.

Der Dom von Volterra, der 1120 eingeweiht, 1254 durch Niccolo da Pisa vergrößert und zur Renaissancezeit von Leonardo Ricciarelli restaurirt wurde, hat architektonisch nicht viel Bedeutung: Mittelschiff und Querschiff sehr hoch mit breiter flacher Decke, Seitenschiffe mit Oblongen, gewölbt, alte Façade unbedeutend. Von Skulptur sind nur zwei gute, fast gleiche Sarkophage von Raffaele Cioli (1525) zu erwähnen, die an Mino da Fiesole oder Settignano erinnern. Von Bildern sind besonders in der Kapelle S. Carlo recht viele und tüchtige zu sehen, unter denen ich nur eine große Verkündigung von Luca Signorelli vom Jahre 1491 (also aus seiner besten Zeit) erwähnen will, welche Dank einer vorzüglichen Restauration aus dem Jahre 1733 in größter Vollendung erhalten ist. Es ist das schönste Bild des großen Meisters, das ich bisher gesehen; allerdings soll Signorelli erst in Orvieto oder in seiner Vaterstadt Cortona ganz zu schätzen sein. Die Auffassung ist reizend: Maria hat eben stehend in einem Andachtsbuch gelesen, da erschrickt sie ob der plötzlichen Erscheinung des mild lächelnden göttlichen Boten, läßt das Buch fallen und sieht halb ängstlich, halb selig denselben an. Gott Vater schwebt im Puttenkranz, sehr gut im Profil, links oben klein hervor und giebt so formell ein gutes Gegengewicht gegen die reiche Architektur, unter der die Jungfrau steht. Die Zeichnung wie bei Signorelli stets vorzüglich, die Farbe wärmer, gesättigter als sonst bei ihm, vielleicht durch die Restauration, die ihm dann sehr gut gethan. Wenig befriedigt danach eine allerdings sehr zerstörte Madonna mit Heiligen von ihm aus demselben Jahre in S. Francesco. Nach dieser Kirche ist jetzt übrigens die sehr schöne Madonna des Domenico Ghirlandajo gebracht worden, die früher in der jetzt aufgehobenen Badia di S. Salvatore vor der Stadt sich befand. Man fürchtet nämlich, daß dieses Kloster, welches dicht an den Balze liegt, bald von der Erde verschlungen werden wird. Le Balze heißen nämlich die grausigen Abgründe im Nordwesten von Volterra, die durch die seltsamen Bodenverhältnisse seit Jahrhunderten stets sich vergrößern. Die unteren Gebirgsschichten sind dort weicher als die oberen, gestatten dem Regen Einlaß und werden von diesem immer mehr und mehr ausgespült, sodaß die oberen festeren Schichten nachstürzen. Im siebenten Jahrhunderte lagen an der Stelle der jetzigen Schlünde Wälder und Dörfer; im Jahr 1627 wurde eine Kirche verschlungen, im Jahr 1657 mußte eine andere schnell abgebrochen werden, sollte sie nicht nachstürzen und wer weiß, wie bald jenes Camaldulenserkloster hinabgerissen wird in diese Tiefen, deren Ausdehnung keine Grenzen gesteckt werden können.

Zur Rembrandt-Literatur.

Von W. Bode.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Noch im Jahre 1633 macht sich in den Werken Rembrandt's eine neue Auffassung geltend, die etwa bis zum Jahre 1638 dominirt und sich fortentwickelt. Gesteigerte Thätigkeit, höhere Begeisterung, freiere Behandlung sind die Kennzeichen dieses Umschwunges; an die Stelle der Einzelfiguren und Studienköpfe treten reiche historische Kompositionen, die nicht selten in lebensgroßen Figuren ausgeführt sind. Und in diesen Darstellungen verbindet sich die höchste dramatische Lebendigkeit mit der größten Klarheit der Komposition.

Sollte es zufällig sein, daß dieser begeisterte Aufschwung in den Werken des Meisters mit einem wichtigen Ereignisse seines Lebens zusammenfällt? Oder klingt es vielleicht zu romantisch, wenn wir behaupten, daß einen Theil dieser Begeisterung die Bekanntschaft mit Saskia Ulenburgh angefacht habe, die im Juni des Jahres 1634 die Gattin des Meisters wurde? Ich glaube, ein Blick in die Werke dieser Zeit muß die Zweifel beseitigen; denn durch den Pinsel oder die Radirnadel verewigt, im Bildniß oder als Heldin seiner historischen Kompositionen, tritt uns das Bild seiner Gattin überall entgegen; und zwar ist dasselbe mit einer so liebevollen Sorgfalt behandelt und doch zugleich von einem so poetischen Hauche übergossen, wie nur wenige andere Werke aus dieser Periode des Meisters. Betrachten wir nur die Bildnisse der Saskia in unseren deutschen Galerien! In dem kleinen Brustbilde der Dresdener Galerie vom J. 1633 hat der Meister sie dargestellt, wie sie freudestrahlend den ankommenden Bräutigam begrüßt; in dem großen prachtvollen Bildnisse zu Kassel — etwa aus der ersten Hälfte des Jahres 1634 — steht sie vor uns reich und festlich geschmückt, in feierlichem Ernst wie die Braut vor dem Altare. Und dann wieder jenes berühmte Doppelbildniß des Meisters und seiner Gattin in der Dresdener Sammlung, das im Jahre 1636 oder 1637 entstanden sein muß: Welche Liebe, welche ausgelassene Lebenslust spricht aus diesem Bilde! Als ob der Meister im Besitze dieser Gattin nur dem Genuß zu leben verstände, als ob die Hand die Führung des Pinsels verlernt hätte und nur noch gewohnt wäre, das Champagnerglas zu schwingen und Pasteten zu zerlegen. Und doch bezeugt gerade dieses Bild, welches — obgleich durch Verwaschen und Retouchen mitgenommen — Rembrandt's Auffassung, Stimmung und Technik dieser Zeit vielleicht am deutlichsten veranschaulicht, daß diese Lust nur eine gesteigerte Begeisterung für die Kunst, eine nicht ermattende schöpferische Kraft hervorrief.

Diesen Gemälden steht in ihrer Art eine Zeichnung der Saskia im Kupferstichkabinet zu Berlin, mit dem Silberstift auf Pergament gezeichnet, in Zartheit und Leichtigkeit der Behandlung wie in Liebenswürdigkeit und Lebendigkeit der Auffassung in keiner Weise nach. Es freut mich daher, durch die zuvorkommende Bereitwilligkeit des Verlegers dieselbe den Lesern hier in dem vortrefflich gelungenen Facsimile meines Freundes Unger vorführen zu können. Ich will hier noch auf das besondere Interesse der sorgfältig geschriebenen und leicht zu entziffernden, zweifellos ächten Inschrift des Meisters unter der Zeichnung hinweisen. Dieselbe widerspricht nämlich direkt den urkundlichen Daten von Rembrandt's Hochzeit, welche am 22. Juni 1634 Statt fand, nachdem am 10. Juni die Einschreibung in die Ehestandsregister Amsterdam's erfolgt war. Eine Lösung dieses Widerspruches ist bis jetzt wenigstens nicht möglich; denn auch die Annahme, daß Rembrandt etwa erst nach geraumer Zeit jene Zeilen unter die Zeichnung gesetzt habe und durch Flüchtigkeit sich in

dem Datum geirrt haben könne, wird schon dadurch widerlegt, daß die Unterschrift von demselben Stifte wie die Zeichnung herrührt, also gleichzeitig mit derselben sein muß.

Auch die Selbstportraits des Meisters aus dieser Periode sind nicht mehr wilde, blos malerische Studien, wie in den ersten Jahren, sondern bei aller Breite und verschiedenartiger Auffassung mit größerer Naturtreue, mit einem gewissen Wohlgefallen an den eigenen interessanten Zügen ausgeführt. Unter diesen Bildnissen, die meist allgemein bekannt sind, besitzt die Kasseler Sammlung ein Brustbild des Meisters mit der Sturmhaube vom Jahre 1634, die Berliner Galerie ein Bildniß aus demselben Jahre und ein zweites, das nach dem Alter und nach der Behandlung fast zwei Jahre später, nicht, wie Vosmaer annimmt, schon 1634 ausgeführt ist. Sehr nahe steht diesem letzten Bildniß ein mit der Jahreszahl 1635 bezeichnetes Brustbild des Meisters in der Galerie Liechtenstein zu Wien, welches der Verfasser nicht erwähnt. Das volle Licht fällt auf den violetten Sammtmantel, der die Schulter bedeckt, während der obere Theil des Gesichts im Schatten liegt. Die Ausführung ist hier eine besonders liebevolle, die Züge des Meisters sind regelmäßiger und schöner wiedergegeben, als er sie uns sonst zu schildern pflegt. Vosmaer erwähnt außerdem noch ein Bildniß des Meisters aus dem Jahre 1635, das sich in dem Städel'schen Museum zu Frankfurt befinden soll. Dies ist jedoch nicht der Fall; Vosmaer verwechselt augenscheinlich dies Bildniß mit einem freilich gleichfalls von ihm erwähnten weiblichen Portrait derselben Sammlung aus dem Jahre 1635, auf welches auch die Bemerkung, daß der Kopf gänzlich verwaschen sei, leider vollständig paßt. Aus diesem Grunde scheint auch die Direktion des Museums bisher Anstand genommen zu haben, dieses sonst sehr schöne Portrait in den öffentlichen Räumen der Sammlung aufzustellen.

In diesem weiblichen Portrait wie überhaupt noch in den meisten Bildnissen von Persönlichkeiten, die dem Meister nicht unmittelbar nahe stehen, finden wir auch in dieser Periode noch häufig die Beleuchtung durch ein gleichmäßiges Tageslicht angewandt, während jene eben besprochenen Bildnisse des Meisters, seiner Gattin und Mutter schon im vollsten Helldunkel genommen sind, — eine Koncession, welche Rembrandt ohne Zweifel der Mode zu machen hatte, der Malweise der beliebten Bildnißmaler jener Zeit, deren Ruhm er erst jetzt zu erreichen und allmählich zu verdunkeln begann. Jedoch macht sich jetzt neben der Verwandtschaft mit einem Thomas de Keyser, Jan Ravesteyn, J. G. Cuyp auch der Einfluß von Franz Hals geltend, dessen kecke und energische Auffassung, dessen breite und sichere Behandlung Rembrandt's verwandter Richtung dieser Zeit besonders zusagen und sie lebhaft befördern mußte. Eine schlagende Verwandtschaft mit Hals soll namentlich ein bei Morny verkauftes männliches Portrait vom Jahre 1634 aufweisen, welches der Verfasser nicht erwähnt; und unter demselben Einflusse ist auch das Bildniß der Sammlung Angiot in Paris vom Jahre 1635 entstanden, welches Vosmaer wegen seiner außerordentlich breiten Behandlung sehr bewundert, dem jedoch von anderen Kennern eine gewisse Leerheit in jener breiten, ja wilden Technik vorgeworfen wird. Deutschland besitzt kein Bildniß dieser Art, ja überhaupt — außer dem bereits besprochenen weiblichen Portrait in Frankfurt — kein weiteres Bildniß aus diesen Jahren. Denn eine kleine Zahl von Bildnissen, die ich hier jetzt erwähnen will, gehören noch seiner ersten Periode an, und ich hätte sie richtiger bereits früher mit aufzählen sollen. Es sind dies zunächst einige Bilder der Wiener Sammlungen, die Vosmaer nicht berücksichtigt: das Brustbild einer jungen Frau in der Sammlung der Akademie, R. H. van Ryn 1632*) bezeichnet, sorgfältig durchgeführt und in einem kühlen Lichte gehalten; in dem Belvedere das Bildniß eines Herrn und einer Dame, von denen namentlich das letztere sich durch seine lebendige Auffassung und freie Behandlung bei aller Durchführung auszeichnet. Ihre Entstehung muß in das Jahr 1632 oder wahrscheinlicher noch 1633 fallen, wie die große Verwandtschaft mit dem im letzteren Jahre gemalten Portrait der Margaretha Burggraaf in Frankfurt beweist, welches jedoch nicht auf derselben Höhe mit den Wiener Bildnissen steht. Endlich hat auch ganz vor Kurzem ein sehr ansprechendes Bild dieser Zeit, das kleine Portrait des C. Huygens vom Jahre 1632, bei dem Verkaufe der Sammlung

*) Aus R. H. und nicht aus R. L., wie irrthümlich in dem ersten Theil des Aufsatzes gedruckt ist, setzt sich das Monogramm des Meisters zusammen.

Blockhuizen in Rotterdam seinen Weg nach Deutschland genommen, wo es nebst einem schönen Bildniß von Terborch in die werthvolle Sammlung des Herrn Wesselhoeft in Hamburg übergegangen ist.

Die historischen Kompositionen des Meisters, welche dieser Epoche — also den Jahren 1633 bis 1638 — angehören, unterscheiden sich, wie wir bereits sahen, von den früheren Bildern durch den Reichthum ihrer Figuren und ihr dramatisches Leben. Wenn wir sie nach den Gegenständen ihrer Darstellungen zusammenstellen, wird uns eine Vorliebe für bestimmte Motive und eine innere Verwandtschaft derselben auffallen, die zum Theil wesentlich von den Kompositionen seiner früheren wie späteren Zeit abweichen. Diese Vorliebe für bestimmte Motive in bestimmten Zeiten des Meisters ist nicht etwa eine zufällige oder willkürliche; vielmehr geht die Wahl der Stoffe mit der jedesmaligen geistigen Auffassung, sowie mit dieser wieder die Ausführung und Behandlung durchaus Hand in Hand. Sie entlehnen ihren Gegenstand, wie überhaupt die historischen Bilder dieser Zeit, dem alten und neuen Testamente wie der antiken Mythe; aber was den Meister jetzt darin anzieht, sind — an Stelle der beschaulichen Einzelfiguren seiner ersten Jahre — gerade die Momente der höchsten Erregung. Die Klarheit der reichsten Komposition und die Lebendigkeit der Schilderung, die wir in einer Anzahl von Werken dieser Zeit antreffen, ist nur in wenigen späteren Werken Rembrandt's erstrebt und völlig erreicht, ist von keinem anderen Meister je übertroffen. Werke dieser Art sind der „große Ecce homo" von 1636, das größte Blatt, welches der Meister radirt hat, die „Auferweckung des Lazarus", die „Verkündigung an die Hirten", die „Abnahme vom Kreuz", die „Grablegung" u. a. Kompositionen. Und doch wird unser Blick auf den meisten derselben nicht mit voller Befriedigung ruhen; wir werden uns selten des Eindrucks der Fremdartigkeit und selbst einer gewissen Kälte erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, daß sich in jenen Kompositionen das Erhabene häufig zum Pathetischen, das Gewaltige zum Gewaltsamen und selbst zum Schrecklichen steigert; und dazu kommt noch ein fremdartiger, von seinen Lehrern und Vorgängern wie Lastmann, Bramer u. A. überkommener barocker Zug, der sich in Rembrandt jedoch zum Phantastischen mildert. Dies zeigt sich namentlich in verschiedenen Darstellungen aus der Passion Christi, am deutlichsten wohl in den Kompositionen aus dem Leben Simson's: in dem „Simson, der seinen Schwiegervater bedroht", einem Bilde, das unter seiner noch immer gebräuchlichen Benennung „Der Herzog von Geldern", ganz barock und unverständlich erscheinen müßte, — und ganz besonders in der „Blendung des Simson". Der furchtbare Moment der Blendung ist in diesem Bilde, zu welchem Shakespeare in der Blendung Gloster's in seinem König Lear ein Seitenstück liefert, mit aller Treue, mit allen Schrecken uns vor die Augen geführt. Der Schmerz, der alle Glieder durchzuckt, die momentane übermenschliche Kraftanstrengung, welche derselbe hervorruft, kann gewiß nicht lebendiger und wahrer geschildert werden, als es hier geschehen ist. Aber Nichts mildert den Eindruck des Grausens, den dieser Moment auf den Beschauer hervorrufen muß. Denn während Rubens, der ja mit Vorliebe ähnliche Vorwürfe — jene bekannten Martyrien — darstellt, durch seine Bravour in der Darstellung des Nackten, durch seine dramatische Schilderung der Wirkung auf die umgebende Menge den Blick des Beschauers von dem widerwärtigen Ausdruck des körperlichen Schmerzes ablenkt und nur — wie gerade in seinem Simson in München — das Getümmel eines riesenhaften Kampfes zum Ausdruck bringt: giebt Rembrandt durch sein geschlossenes Licht, durch die Vernachlässigung der körperlichen Form, durch die völlige Bekleidung der Figuren und die dadurch bewirkte Koncentrirung der Handlung in dem rein geistigen Ausdrucke gerade das Schreckliche des dargestellten Momentes in seiner vollen dramatischen Wirkung. So ist der Eindruck, den diese und ähnliche Darstellungen Rembrandt's auf uns machen, ein ganz ähnlicher, wie ihn verwandte Gemälde des Caravaggio hervorrufen, dessen Einfluß auf die frühere holländische Malerei in Honthorst und seiner Schule am deutlichsten zur Geltung kommt, der sich jedoch auch in den historischen Bildern unseres Meisters in dieser Zeit wiederspiegelt.

Diese Richtung auf das lebendig Bewegte, auf die dramatische Schilderung der tiefsten Leidenschaften, welche die Kompositionen dieser Sturm- und Drangperiode des jugendlichen Meisters charakterisirt, bildet eine bedeutungsvolle Phase in seinem künstlerischen Entwickelungsgange nicht aber den Höhepunkt seiner Thätigkeit, nicht seine volle künstlerische Eigenthümlichkeit, wie dies

namentlich Kugler annimmt in Uebereinstimmung mit seiner Schilderung Rembrandt's als „finsteren Republikaners", als „trotzigen Plebejers". Zugleich ist die Auffassung in diesen Bildern des Meisters der Reflex der Sturm- und Drangperiode der holländischen Nation, der Sinnesweise, wie sie der große Befreiungskrieg herausgebildet und das erste Jahrzehnt des 30jährigen Krieges wieder aufgefrischt hatte, deren direkter Ausdruck uns in den Schilderungen der Zeit: in den Kampfscenen eines E. van de Velde, in den rohen und galanten Scenen einer ausgelassenen Soldateska von Dirk Hals, le Duc u. a. Meistern, endlich in den großen Schützenstücken, den Darstellungen einer stets gewappneten kampfbereiten Bürgerschaft von der Hand eines F. Hals, Ravesteyn, Mirevelt uns gegeben ist.

Unter den Gemälden historischen Inhalts aus dieser Zeit, welche deutsche Galerien aufzuweisen haben, ist wohl am bekanntesten die Reihenfolge von Darstellungen aus der Passion Christi, welche sich in der Pinakothek zu München befinden. Noch der neueste Katalog der Sammlung setzt die Entstehung dieser für den Statthalter Friedrich Heinrich ausgeführten Gemälde summarisch in den „Anfang der dreißiger Jahre des XVII. Jahrhunderts", obgleich längst aus Rembrandt's eigenen Briefen das Nähere über ihre Entstehung bekannt ist, ein Material, das Vosmaer sehr übersichtlich zusammengestellt und noch vervollständigt hat. Im Jahre 1633 vollendete der Meister die „Aufrichtung des Kreuzes" und die „Abnahme vom Kreuze"; im Februar 1636 meldet er die Vollendung der „Himmelfahrt des Herrn", im Januar 1639 endlich die der „Grablegung" und der „Auferstehung". Erst im Jahre 1646 vermehrte der Meister auf erneute Bestellung diesen Cyklus um die beiden Bilder der „Anbetung der Hirten" und der „Beschneidung", von denen nur dies erstere in der Galerie zu Düsseldorf und von dort nach München gekommen ist, während über den Verbleib des letzteren Nichts bekannt ist. Doch glaube ich, daß wenigstens die Komposition dieses Bildes uns in einer „Beschneidung" der Braunschweiger Galerie erhalten ist, welche das Gegenstück zu einer gleich näher zu besprechenden Kopie der „Grablegung" bildet, die beide auch mit den Münchener Bildern gleiches Format und gleiche Größe haben.

Diese „Grablegung" ist, — obgleich sie von der „Anbetung des Hirten" in Innigkeit des Ausdrucks und im Machwerk entschieden übertroffen wird, — unter den Gemälden dieses Cyklus das bekannteste, vielleicht schon deßhalb, weil sie in zwei vortrefflichen Bildern der Dresdener und der Braunschweiger Sammlung wiederkehrt, von denen letztere als Originalwiederholung, erstere als Skizze des Meisters gilt. Wir haben hier also drei Bilder desselben Gegenstandes, und zwar in fast unveränderter Komposition, welche sämmtlich den Anspruch auf Originalität machen, und von denen jedes — wenn die anderen beiden nicht vorhanden wären — als Original kaum angezweifelt werden würde. So aber erweckt jede treue Wiederholung Mißtrauen in Bezug auf ihre Originalität. Die Feststellung des Verhältnisses, in welchem diese drei Bilder stehen, ist von besonderer Schwierigkeit: die Originalität des Münchener Bildes würde wohl Niemand anzweifeln, auch wenn die Herkunft des Bildes dieselbe nicht außer Zweifel stellte. Auch die Dresdener „Grablegung" ist — soviel ich weiß — bisher als Werk des Meisters nicht angefochten worden. Und in der That: der Eindruck ist auch hier ein gewaltiger, der Leichnam des Herrn edler aufgefaßt, der Schmerz der Maria tiefer, als selbst in dem Bilde der Münchener Galerie! Wenn wir aber das Bild genauer betrachten, so wird uns sofort der große Gegensatz in der Behandlung dieser Hauptpersonen und des gesammten übrigen Bildes in das Auge fallen: dort die größte Breite und doch die größte Sicherheit, hier eine fleißige, zuweilen selbst kleinliche Ausführung. Diese Eigenthümlichkeit brachte mich zuerst auf den Gedanken, daß wir es hier mit einem frühen Bilde des Meisters zu thun hätten, welches er in späteren Jahren vollendet und theilweise umgeändert habe. Damit schien mir auch die Datirung des Bildes (1655 oder 1653, V. glaubt 1639 gelesen zu haben, allein die 5 an der dritten Stelle ist ganz zweifellos) übereinzustimmen, da gerade dieser Zeit die Behandlung des in das Leichentuch eingehüllten Christus, wie der Maria und der Alten mit dem Lichte genau entspricht. Jedoch hat mich eine genaue Vergleichung der übrigen Theile des Bildes mit dem Braunschweiger Exemplare und Beider mit dem Bilde der Pinakothek zu einer anderen Ansicht gebracht; das Braunschweiger Bild stimmt nämlich, bis auf jene Figuren der Maria und des Christus, genau mit dem Dresdener überein; und zwar nicht nur in der Komposition, sondern gerade im Machwerk.





Beide Bilder haben dieselbe außerordentliche Durchführung, die zuweilen in den Köpfen geradezu kleinlich und ängstlich erscheint; beide Bilder haben dieselbe gar zu gleichmäßig gelbe Wirkung des Lichtes. Dagegen zeigt sich in dem Bilde der Pinakothek neben der größten Feinheit in der Vertheilung des Lichtes eine außerordentliche Sicherheit und bei aller Vollendung eine so große Breite, daß der Verfasser des Münchener Kataloges dadurch verführt ist, das Bild nur als „Skizze" zu bezeichnen, obgleich wir aus Rembrandt's Mittheilungen wissen, daß er „mit dem größten Fleiße" während der Jahre 1636—1639 daran beschäftigt war! Und selbst zugegeben, das Dresdener und das Braunschweiger Bild stammten aus einer früheren Zeit, aus den Jugendjahren des Meisters: — schon der „Simeon" im Museum des Haag, die erste größere Komposition des Meisters (vom Jahre 1631), zeigt bereits bei der sorgfältigsten Ausführung in den Hauptfiguren eine von jeder Aengstlichkeit befreite Sicherheit, eine Breite in dem Nebenwerk und eine solche Feinheit in der Behandlung des Helldunkels, daß ich neben derselben die Ausführung jener beiden Bilder nicht mehr dem Meister selbst zuzuschreiben wage. Sowohl das Dresdener wie das Braunschweiger Bild scheinen mir nur Schulkopien zu sein, freilich sehr ausgezeichnete, die wohl unter Rembrandt's Augen ausgeführt wurden. Jedoch hat das Dresdener Bild voraus, daß es durch Rembrandt's Meisterhand vollendet wurde, daß es „een schilderije van Rembrandt geretukeert" (retouchirt) ist, wie das Inventar von Rembrandt's Gütern bei verschiedenen Gemälden angiebt. Uebrigens ist die beiliegende Radirung nach dem Braunschweiger Bilde so gut gelungen und so in dem Charakter Rembrandt's wiedergegeben, daß sie auch als würdige Reproduktion des Originals gelten kann.

Außer München besitzen noch mehrere deutsche Galerien bedeutende Kompositionen dieser Zeit: Dresden den bekannten „Raub des Ganymed" vom Jahre 1635 und „die Hochzeit des Simson"*) von 1638, ebenso lebendig in Auffassung wie in Färbung und Helldunkel; Berlin den „Simson, der seinen Schwiegervater bedroht" von 1637 (nach Waagen's Angabe, welcher bei der Anfertigung seines Kataloges die Bilder mit der größten Sorgfalt auf ihre Bezeichnungen untersuchte; Schmidt giebt auf seinem Stiche 1635 an); die Kasseler Galerie besitzt das bereits oben besprochene auch durch seinen Umfang ausgezeichnete Bild der „Blendung Simson's", das nach Smith das Datum 1636 tragen soll, womit das Machwerk allerdings durchaus übereinstimmt**). Unverständlich bleibt es mir, wie Vosmaer durch den Vergleich mit einem Bilde desselben Gegenstandes in der Galerie zu Braunschweig von der Hand des J. Victors auch diese Komposition jenem Schüler Rembrandt's zuschreiben kann. Für mich sind diese beiden Bilder, deren Vergleich ich oft habe anstellen können, gerade ein sprechendes Beispiel für den außerordentlichen Abstand zwischen dem Meister und seinen Schülern, für den Unterschied zwischen Originalität und Nachahmung, zwischen dramatischem Leben und theatralischer Kouliffe! Bekanntlich existirt die „Blendung des Simson" noch in einem zweiten Bilde in der Galerie Schönborn zu Wien, das mit dem Kasseler genau übereinstimmt. Beide Bilder, die freilich ungünstig hängen, haben auf mich den Eindruck voller Originalität gemacht; ja ich möchte sogar dem Bilde bei Schönborn wegen seiner energischeren Lichtwirkung und seiner bestimmteren Zeichnung vor dem Kasseler den Vorzug geben. Es ist dies bisher das einzige Mal, daß mir eine genaue Wiederholung von des Meisters eigener Hand vorgekommen ist. Ein zweites Bild der Galerie Schönborn: „Hagar in der Wüste vom Engel getröstet" scheint mir nach seiner großen Verwandtschaft mit dem bekannten „Traume Jakobs" von F. Bol ein besonders gutes Bild dieses Meisters zu sein. Dagegen ist eine große „Abnahme vom Kreuze" in derselben Sammlung, die Waagen***), wie auch das vorige Bild, für ein Originalwerk Rembrandt's hält, nur eine schwache Kopie nach dem Bilde des Meisters in München. Ein merkwürdiges und ohne eine genaue Untersuchung schwer zu bestimmendes Bild enthält die Sammlung Liechtenstein in Wien in der „Diana, welche dem Endymion erscheint". Waagen bewundert dasselbe wegen seines zauberischen Helldunkels

*) Diese Benennung wird durch eine höchst interessante Beschreibung des Bildes in Ph. Angel's „Lof der schilderkonst" von 1642 bestätigt, die Vosmaer hat abdrucken lassen.

**) Der Verfasser hat den Irrthum des Kasseler Kataloges, welcher die Breite des Bildes auf 2' 8" (wahrscheinlich Statt 8' 2") angiebt, aus demselben mit aufgenommen.

***) Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1866.

und seines meisterlichen Machwerks. Allein gerade Beides scheint mir wegen der undurchsichtigen Schatten, der grellen Lichtwirkung und der wenig harmonischen, etwas rohen Färbung noch in einem höheren Grade als die in der That sehr barocke Auffassung des Gegenstandes dafür zu sprechen, daß wir es hier mit einem Schulbilde, und zwar — wie ich vermuthe — mit einem Werke des G. Flinck zu thun haben, zumal da die Bezeichnung auf dem Bilde nicht ächt ist. Aus dem Jahre 1636 enthält das Belvedere in Wien einen Apostel Paulus, ein allerdings mehr studienhaftes, breites und wirkungsvolles Brustbild.

Eine besondere Stellung in dem Gesammtwerke Rembrandt's nehmen seine nackten Frauengestalten ein, deren eigenthümlichen Zauber bei allem Naturalismus der Form Koloff so vortrefflich würdigt. Wir finden sie in allen Perioden des Meisters, durch den Pinsel wie durch den Grabstichel wiedergegeben, bald als Bathseba, als Susanna, als Danaë ausgestattet. Von den Gemälden sind noch acht bekannt, die zwischen den Jahren 1633 und 1654 entstanden sind; da jedoch leider keines derselben sich auf deutschem Boden befindet, so brauche ich nicht näher auf sie einzugehen. Nur möchte ich einen Zweifel über Vosmaer's Datirung des bekanntesten und zugänglichsten dieser Bilder, der „Susanna" im Haag, zu begründen suchen, dessen Bezeichnung er 1631 lesen zu müssen glaubt. Die letzte Ziffer ist allerdings etwas abnorm gebildet; Bürger nahm sie früher für eine 2; eine 1 kann sie schon deßhalb nicht sein, weil sie von der ersten 1 und überhaupt von der Bildung dieser Ziffer bei Rembrandt abweicht. Daß diese Ziffer aber nur eine 7 sein kann, wofür ich sie immer gelesen habe, dafür spricht, wie Vosmaer selbst bemerkt, „die volle Breite und alle die Feinheiten der späteren Zeit, welche das Bild aufweist". Rembrandt konnte wohl im Jahre 1631 den „Simeon" schaffen, der sich — so hoch er über ihnen steht — doch den Jugendbildern eng anschließt; aber die Meisterschaft seines Helldunkels und seiner Färbung, die dieses Bild bereits in ähnlichem Maße besitzt wie die „Hochzeit des Simson" von 1638, konnte er nicht anticipiren. Auch hat der landschaftliche Hintergrund des Bildes große Verwandtschaft in Komposition und Behandlung mit der Landschaft auf einem viel gerühmten Bilde der Galerie Suermondt der „Ruhe auf der Flucht", dessen Entstehung Vosmaer nach seiner Verwandtschaft mit mehreren Radirungen in das Jahr 1636 oder 1637 setzt. — Dieses einfache, schlicht aufgefaßte Bild macht einen tief gemüthvollen Eindruck; hier, wie auch in mehreren anderen Bildern seiner Jugendzeit, in dem „barmherzigen Samariter" des Louvre, in dem „Gleichniß vom Weinberge" der Ermitage, namentlich aber in verschiedenen Darstellungen, aus der an naiven, gemüthvollen Zügen so reichen Tobiassage macht sich bereits jene Richtung auf das Gemüthvolle geltend, welche nach dem Jahre 1638 die Grundstimmung in den Kompositionen des Meisters ausmacht, und die mir als der Kernpunkt, als der höchste Triumph seiner Kunst erscheint, um deßwillen dem Meister sein berühmtes Helldunkel, seine Farbenpracht nur als Mittel zum Zweck dienten. Hatte der jugendliche Künstler sich an den tiefsten und erhabensten Leidenschaften begeistert, so sehen wir den zum Manne gereiften Meister sich in das stille Seelenleben vertiefen, das Gemüth des Menschen belauschen. Das schlichte Leben der Patriarchen, das stille gottbeseligte Wirken Christi wird er nicht müde, wieder und wieder zu schildern. Sein „Jakob, der die Söhne Joseph's segnet" in der Galerie zu Kassel, sein „Opfer Manoah's" in Dresden, seine „heiligen Familien" zu Kassel, Paris und Petersburg, seine „Ehebrecherin" in der Nationalgalerie zu London, seine „Parabel vom Weinberg" im Museum Städel zu Frankfurt, sein „Christus, der die Kranken heilt" und zahlreiche andere Gemälde und Radirungen, welche ähnliche Vorwürfe behandeln, geben uns die Beispiele seiner treuen, wunderbar poetischen Auffassung. Niemals hat die einfach großartige Ethik der Bibel eine so schlichte und zugleich so tiefe Interpretation gefunden!

Entsprach die Auffassung in den Werken Rembrandt's, die wir bisher besprochen haben, ihre Richtung auf das Charakteristische, auf das dramatische Leben, den gleichzeitigen äußeren Verhältnissen der holländischen Staaten, der Zeit des Kampfes und des Ringens, so finden wir auch in jener Auffassung seiner Werke der spätern Zeit den künstlerischen Ausdruck des siegreichen, rasch zur höchsten Blüthe sich entwickelnden Bürgerstaates. In jener ersten Richtung schloß sich Rembrandt an seinen Meister und Vorgänger an; in dieser neuen Richtung ist er dagegen bahnbrechend, bestimmend für die Auffassung der holländischen Malerei. Sein eminentes künstlerisches Genie beweist

sich aber vor Allem auch darin, daß er der Einzige bleibt, der in wirklich historischer Weise dem bürgerlich gemüthlichen Elemente den vollen Ausdruck zu geben versteht.

Wenn wir die eben charakterisirte Auffassung als den Grundton aller Werke des Meisters bis zu seinem Tode, also von dem Jahre 1639—1669, bezeichnet haben, so ist dadurch natürlich nicht eine große Verschiedenheit unter denselben, ein wesentliches Fortschreiten innerhalb dieses Zeitraumes von 30 Jahren ausgeschlossen. Die ursprünglich heitere Stimmung wird allmählich in einen größeren, immer tieferen Ernst umgestaltet; und es ist interessant zu beachten, wie diese Entwicklung mit den äußeren Schicksalen des Meisters parallel geht. Gerade in den Jahren, in welchen ihn die härtesten Stöße des Geschicks betrafen: der Tod der Saskia 1642, die öffentliche Versteigerung seiner Sammlungen, seiner Werke, seiner Habe im Jahre 1656, der Tod seines Sohnes Titus 1668, — in eben diesen Jahren sind die drei Hauptbilder entstanden, welche für die drei Epochen, die wir in diesem Zeitraume der Entwicklung des Meisters unterscheiden können, am bezeichnendsten sind: die „Nachtwache" von 1642, der „Segen Jakobs" von 1656, der „Christus an der Martersäule" von 1668, — die großartigen Zeugnisse eines felsenfesten Geistes, den das Unglück nur um so mehr erhob und klärte, der durch seine Stimmung freilich beeinflußt ward, aber nicht zu sentimentalen subjektivem Ausdruck derselben, sondern nur zu größerer Vertiefung in seiner Kunst.

Die mittlere Zeit des Meisters, welche die Jahre 1639—1654 umfaßt, charakterisirt sich durch die kräftige und gesättigte Färbung, welche sich mit dem zauberhaftesten Helldunkel verbindet; sie gilt mit Recht als die Zeit der vollendeten Meisterschaft Rembrandt's. Ihr verdankt auch das umfangreichste und jedenfalls zugleich bedeutendste Werk des Meisters seine Entstehung, die mit Unrecht sog. „Nachtwache" zu Amsterdam v. J. 1642, eines der bedeutendsten Bilder aller Zeiten, von so eminent historischer Wirkung, daß wir darin das Bild einer nationalen Erhebung, nicht — wie es doch in Wirklichkeit der Fall ist — den Auszug einer Schützenkompagnie zum Preisschießen vor uns zu haben glauben. Unter den Gemälden historischen Gegenstandes, die Deutschland aus diesen Jahren besitzt, steht jenem Bilde das „Opfer Manoah's" in der Dresdener Galerie in Kraft der Färbung, in magischer Wirkung des Helldunkels und selbst an Umfang nahe. Die schlichte und doch so innige Empfindung dieses im J. 1641 entstandenen Bildes hat auf mich immer einen so tiefen, feierlichen Eindruck gemacht wie wenige Bilder des Meisters. Mit der Zahl 1643 ist die „Goldwägerin", früher die Mutter Rembrandt's genannt, in derselben Sammlung bezeichnet. Sowohl die Bezeichnung wie das Datum des Bildes sind jedoch gefälscht; und sobald man sich davon überzeugt hat, wird man die Zweifel, die man schon vorher über die etwaige Zeit der Entstehung, resp. die Originalität des Bildes hatte, nicht mehr unterdrücken. Die Unbestimmtheit der Formen, die Flauheit der Lichtwirkung charakterisiren das Bild als Schulbild, wenn auch als ein recht tüchtiges. Aus dem Jahre 1645 sind zwei kleine meisterhafte Skizzen des Berliner Museums datirt, „Tobias, welchem seine Frau die Ziege bringt" und „der Engel, welcher der heil. Familie im Traum erscheint und sie zur Flucht auffordert". Vosmaer setzt das erstere mit Unrecht schon in das Jahr 1635, eine Zeit, in welcher allerdings die meisten Darstellungen des Meisters aus der Tobiassage entstanden sind. Aus dem folgenden Jahre 1646 stammt ein ähnlich aufgefaßtes Bild der Casseler Galerie, die „heilige Familie" oder — wie es bisher bezeichnend hieß — „die Familie des Holzhauers", die Perle unter den Darstellungen desselben Gegenstandes (im Louvre von 1640 und in der Eremitage von 1645), die uns mit unübertroffener Poesie die nordische Häuslichkeit, den Ausgangspunkt und den wahren Sitz von Rembrandt's Helldunkel, zu schildern wissen. Vosmaer beschreibt das Bild, welches erst im Jahre 1867 vom Schloß zu Wilhelmshöhe nebst einer Anzahl der ausgewähltesten Cabinetsstücke holländischer Meister in die Gemäldegalerie zu Cassel zurückkam, nach den Angaben von Smith und giebt daher auch dessen Irrthum in der Datirung (1640) des Bildes. Aus demselben Jahre 1646 habe ich bereits früher die „Anbetung der Hirten" in München erwähnt; aus dem folgenden Jahre ist die „Auferstehung Christi" in der Galerie zu Augsburg, die deshalb nicht die Skizze zu dem Bilde gleichen Gegenstandes in der Pinakothek ist — wie Vosmaer annimmt — sondern von demselben auch in Größe und Komposition wesentlich abweicht. Das Genrebild der Darmstädter Galerie, „eine Frau, welche ihr Kind kämmt", welches die anscheinend unechte Bezeichnung, und

die Jahreszahl 1649 trägt, ist wohl nur das Bild eines Schülers oder Nachahmers. Dafür spricht ein ächtes Bild aus diesem Jahre 1649, „Vertummus und Pomona" darstellend, das aus der Hoser'schen Sammlung in die „Sammlung der patriotischen Kunstfreunde" auf dem Hradschin in Prag übergegangen ist, ein Schatz, der selbst den Prager Kunstfreunden so gut wie unbekannt ist und der daher in der Kunstliteratur — und so auch von Vosmaer — nur als verschollen, als früher im Besitze des Baron Puthon aufgeführt wird. Das Bild enthält halbe lebensgroße Figuren: Vertummus hat sich in seiner Verkleidung als ehrwürdige holländische Matrone der Pomona genaht, einer jungen Holländerin von frischem reizenden Aeußern, die vor ihm auf einem Stuhle sitzt, in den zusammengelegten Händen eine Pomeranze haltend. Sanft hat er die eine Hand auf den Arm der Pomona gelegt und spricht mit Wärme zu ihr; spricht er von Liebe? Der schüchterne, verschämte Blick, welchen die arglose Pomona vor sich hin wirft, läßt es vermuthen. Das Kostüm ist ganz das der Zeit: die Alte hat über ein graues Gewand einen purpurrothen Mantel geworfen, dessen Kapuze sie über den Kopf gezogen hat. Die junge Schöne — und eine Schönheit ist sie wirklich — trägt ein schmutziggelbes Kleid; ihren mit einer Perlenschnur bedeckten Hals verhüllt nur theilweise ein leichter weißer Kragen; den Kopf bedeckt ein leichter, flacher Strohhut, welcher die obere Hälfte des Gesichts in Schatten legt und von dem ein blaues Band auf die Brust herabhängt. Die Farbengebung ist weniger kräftig als gewöhnlich; ein heller grauer Ton dominirt; die Behandlung ist sehr sorgfältig und fast ohne alles Impasto. Alles trägt dazu bei, um die Wirkung dieses wahrhaft lieblichen Bildes — der Ausdruck ist hier und vielleicht nur hier unter allen Werken des Meisters ganz am Orte — zu erhöhen, um den Eindruck, welchen dasselbe an dem ungünstigen Orte und trotz seines leider nicht tadellosen Zustandes ausübt, unvergeßlich zu machen.

Rembrandt's landschaftliche Gemälde, deren hoher Werth erst in neuester Zeit wieder anerkannt wird, verdanken ihre Entstehung fast sämmtlich dieser mittleren Periode des Meisters. Selten läßt sich in diesen poetischen Kompositionen eine bestimmte Landschaft erkennen: sie sind in der That mehr als landschaftliche Ansichten; sie sind Stimmungen, welche die Natur, welche eine bestimmte Landschaft in dem Meister hervorgerufen, und welche er in großen und großartigen Zügen mit sicherem Pinsel auf die Leinwand zu fesseln wußte. Deutschland darf stolz darauf sein, sechs oder sieben dieser landschaftlichen Darstellungen in seinen Galerien aufweisen zu können. Der kleinen Flachlandschaft der Sammlung Suermondt aus den frühesten Jahren des Meisters habe ich bereits Erwähnung gethan. In diese Zeit würde auch eine leicht bewegte See mit Booten in der Galerie Liechtenstein gehören, wenn sich deren Originalität, zumal die anscheinende Aechtheit der Bezeichnung nachweisen ließe. Sie ist so durchaus in dem Charakter des S. de Vlieger oder eines verwandten Meisters behandelt und trägt so wenig originelle Zeichen des großen Meisters an sich, daß ich sie hier nur erwähnt habe, um dadurch vielleicht eine nähere Untersuchung des Bildes anzuregen. Wie ganz anders, wie ganz „rembranesque" ist dagegen die kleine Winterlandschaft in Cassel, die doch auch der früheren Zeit, dem Jahre 1636 ihre Entstehung verdankt! Wohl niemals ist winterliche Stimmung, die farbige Wirkung eines kalten sonnigen Wintertages mit der Meisterschaft und der Poesie wiedergegeben. Die Galerie Suermondt besitzt noch eine zweite Landschaft, unter dem Namen „Boas und Ruth" bekannt, aus dem Jahre 1641, in welcher die Figuren fast von derselben Bedeutung sind wie die Landschaft. Nur wenige Jahre später (Vosmaer setzt sie zwischen 1643—1650) mag die poetische Berglandschaft in Cassel entstanden sein, auf deren Höhen sich die phantastischen Ruinen eines verfallenen Schlosses gegen den tiefglühenden Abendhimmel abheben. Jedenfalls später, nach der fast farblosen Behandlung etwa zwischen die Jahre 1654 und 1656, fällt die Entstehung der Gewitterlandschaft zu Braunschweig, der großartigsten Landschaft, welche Deutschland von dem Meister besitzt, und die den Lesern aus Unger's Radirung und Bürger's Beschreibung noch frisch in der Erinnerung sein wird. Bekannter und berühmter ist freilich die große Landschaft der Dresdener Galerie, die sog. „Mühle des Rembrandt". Aber verdient sie auch diesen Ruf? Die Komposition ist überfüllt, die Berge von unbestimmten, wolligen Formen, die Behandlung — soweit es die starke Beschädigung des Bildes erkennen läßt — zeigt nicht die Merkmale von der Hand des Meisters oder gar einer bestimmten Zeit desselben. Das Bild hat daher auf mich, wenigstens in seinem jetzigen Zustande, mehr den Eindruck eines Ph. de

Koninck als eines Rembrandt gemacht, und zwar nicht einmal als ein besonders gutes Werk dieses vortrefflichen Schülers des großen Meisters. Nur nach ihrem Rufe erwähnt Vosmaer endlich die „Abendlandschaft" in der Pinakothek zu München, ein Bild, welches Mündler bereits in seiner Recension des Marggraff'schen Kataloges mit vollem Rechte als ein „Fabrikbild" an den Pranger gestellt hat, obgleich es Kugler und selbst Waagen noch rühmend erwähnen. Es freut mich, daß ich an die Stelle dieses Bildes eine kleine, aber reizende Landschaft des Meisters zu setzen vermag, die — soviel mir bekannt — bisher noch nirgend erwähnt ist. Sie befindet sich in der höchst interessanten, doch leider so sehr abgelegenen Galerie zu Oldenburg (Nr. 126) und mißt bei 0,10 Meter Breite 0,29 M. in der Höhe. Wir sehen den Lauf eines Flusses hinauf, welcher, von Kähnen belebt und von mehreren Brücken durchschnitten zwischen niedrigen Hügeln allmählich sich in der weiten Ferne verliert; an einem Kanale, der im Vordergrunde in den Fluß einmündet, liegen einige Bauernhütten, während auf dem andern Ufer eine Gruppe hoher Bäume von einem Sonnenblick hell beleuchtet werden. In lebendiger Wirkung wie in Meisterschaft des Machwerks steht diese kleine Perle der braunschweiger Landschaft am nächsten, der sie auch der Entstehung nach nur wenige Jahre vorausgehen kann.

Von den zahlreichen Porträts aus dieser Periode des Meisters kommt auf deutsche Galerien eine sehr ansehnliche Zahl. Die Braunschweiger Sammlung besitzt aus dem Jahre 1638 das Porträt eines Kriegers, einen Studienkopf von außerordentlicher Breite, welche Vosmaer bewogen hat, das Bild in die spätere Zeit, in das Jahr 1654, zu setzen. Allein von der sicheren Meisterschaft jener Zeit weicht dasselbe sehr zu seinem Nachtheile ab durch eine gewisse Rohheit der Behandlung und eine Leerheit des Ausdrucks, welche noch dadurch erhöht wird, daß der fast ganz im Schatten liegende Kopf sehr verwaschen ist. Uebrigens liegt kein Grund vor, das völlig echt bezeichnete und datirte Bildniß deshalb ganz dem Meister abzusprechen, wie es Bürger wollte. Aus dem folgenden Jahre 1639 ist der Jäger mit der Rohrdommel, in der Galerie zu Dresden, ein meisterliches Naturstudium, das Rembrandt zu einem Bilde verarbeitet hat. Demselben Jahre verdankt das Bildniß eines jungen Herrn in ganzer Figur, in der Casseler Sammlung, wo es ganz ohne Grund Jan Six genannt wird, seine Entstehung. Die ehrwürdigen Züge seiner hochbetagten Mutter hat der Künstler in dem Bildniß des Belvedere zu Wien, gleichfalls aus dem Jahre 1639, mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt wiedergegeben. Derselben Zeit gehören auch mehrere andere Bildnisse seiner Familie an. Zunächst ein Selbstporträt in der Kunsthalle zu Carlsruhe, das Vosmaer nicht erwähnt, von sehr lebendiger Auffassung und effektvoller Beleuchtung; sodann ein zweites Selbstbildniß in der Dresdener Sammlung, welches Vosmaer in das Jahr 1647 setzt, mir aber nach dem Alter des Meisters und der auffallenden Verwandtschaft der Färbung mit der Nachtwache um einige Jahre früher entstanden zu sein scheint. Dresden besitzt auch das köstliche Bildniß der Saskia mit der Nelke aus dem Jahre 1641. Sie sieht so heiter und lebensfrisch dem Beschauer entgegen, daß wir ihren nahen Tod nicht ahnen; sie weiß uns durch ihr anmuthiges Lächeln, durch ihren natürlichen unbewußten Liebreiz so zu bestechen, daß wir den Verlust des Meisters ermessen lernen. Für ein Porträt der Saskia gilt auch — jedoch mit Unrecht — das Bildniß einer jungen Frau in der Berliner Sammlung, aus dem Jahre 1643 (und nicht, wie der Verfasser angiebt, von 1642) datirt, ein Bild, das durch die flüssige und verschmolzene Behandlung des Fleisches, die Sicherheit des Vortrages und die Breite in den Nebendingen der Saskia in Dresden nahe verwandt und ebenbürtig ist. Auf gleicher Höhe steht endlich noch ein drittes Porträt dieser Zeit des Meisters, welcher für die Wiedergabe weiblicher Charaktere entschieden die Krone gebührt. Es ist das Bildniß einer jungen schönen Holländerin, mit dem Jahre 1641 bezeichnet, welches Schmidt unter der Benennung die „Judenbraut" nur sehr unwürdig reproducirt hat, und welches, bis vor wenigen Jahren außerhalb Wiens beinahe unbekannt und unbeachtet, sich im Besitze des Grafen Carl Lanckoronski daselbst befindet. Die junge Schöne, deren Gesicht ein breiter Hut beschattet, lehnt sich mit beiden Händen auf den schwarzen Ebenholzrahmen, den Rembrandt hier imitirt hat, und sieht wie forschend aus dem Bilde heraus. Die Zeichnung, namentlich der Hände, ist von staunenswürdiger Sicherheit, die Behandlung im Fleische flüssig, in dem dunkel braunrothen Gewande von der größten Breite und Leichtigkeit, und damit vereinigt

sich ein unwiderstehlicher Liebreiz im Ausdrucke wie in der Haltung der jungen Dame. Graf Lanckoronski besitzt auch das Gegenstück dieses Bildes, einen Alten, der vor einem Pulte sitzt und eifrig schreibt, wohl der Vater jener Schönen, den Schmidt gleichfalls gestochen hat und ihn sehr bezeichnend für jene Zeit, die in allen Porträts des Meisters nur Juden oder Orientalen erblickte, „den Vater der Judenbraut, welcher die Aussteuer seiner Tochter festsetzt" nennt. Vosmaer erwähnt nur das letztere Bild und zwar nur nach jenem Stiche von Schmidt. Vom Jahre 1642 erwähnt Vosmaer die Bildnisse von G. Flinck und seiner Frau in der Münchener Pinakothek; daß dieselben nicht Flinck darstellen können, weist der Verfasser nach, daß sie aber überhaupt nicht von des Meisters Hand herrühren können, vielmehr höchst wahrscheinlich Bilder von G. Flinck sind (die Bezeichnung auf beiden Bildern ist nicht ächt), davon würde ihn der Augenschein bald überzeugen. Hier will ich gleich bemerken, daß die Pinakothek außer jenem — leider auch stark beschädigten — Cyklus von sechs Darstellungen aus dem Leben Christi kein anderes zweifellos ächtes Bild Rembrandt's besitzt, obgleich der Katalog nicht weniger als 17 Bilder des Meisters aufzählt: das Selbstporträt (S. 196) ist nur eine schwache Kopie; dasselbe gilt von dem Rabbiner (S. 185). Andere Bilder, wie der Kopf (S. 195), das Porträt eines Alten (S. 254), die Verstoßung der Hagar (S. 267) und Christus unter den Schriftgelehrten, sind Bilder aus Rembrandt's Schule, von Backer, Eeckhout und S. de Koninck. Am ersten des Meisters würdig und den Bildern seiner frühen Zeit verwandt sind noch die Bildnisse eines holländischen Ehepaares (S. 337 und 343), die jedoch zu einer Beurtheilung zu ungünstig hängen. Auch eine andere Galerie, die bis vor Kurzem eine deutsche war, der Sammlung Esterhazy in Pest, genießt wegen ihrer Rembrandt einen unverdienten Ruf. Nach einer Notiz, die ich O. Mündler verdanke, ist nur ein weibliches Bildniß (etwa von 1642) ächt, jedoch leider beschädigt. Anderes, namentlich der bekannte „Christus vor Pilatus" in lebensgroßen Figuren, ist nur Schülerarbeit.

Aechte Porträts dieser Zeit sind noch in deutschen Galerien: das Bildniß eines bleichen jungen Mannes, vom Jahre 1643 in Dresden und das wirkungsvolle Kniestück eines „Rabbiners", vom Jahre 1645 bei Suermondt, zu dem – nach der freundlichen Mittheilung des Herrn Professor Woltmann — ein Gegenstück sich bei Herrn Viardot in Baden befinden soll. Das Brustbild eines Alten mit einem Turban in der Dresdener Sammlung, das Vosmaer zwischen 1652 und 1656 setzt, ist sehr ausdrucksvoll im Kopf, allein für Rembrandt und namentlich für diese Zeit des Meisters in den Nebensachen allzu sorgfältig behandelt und zu unruhig in der Lichtwirkung des dunkeln Sammtmantels. Weit übertroffen wird es von dem Greisenporträt derselben Galerie aus dem Jahre 1654, welches durch seine schlagende Beleuchtung, die Gluth der Färbung, die Breite der Behandlung und das Impasto der wie emaillirt erscheinenden Farben zu den wirkungsvollsten und großartigsten Werken des Meisters gehört.

An der Grenze dieser Periode des Meisters hat dieses Bild auch schon manche Eigenthümlichkeiten der folgenden, der letzten Epoche seiner Thätigkeit. Wie sich hier in der ernsteren Auffassung, in der Vereinfachung der Komposition die ernste, selbst resignirte Stimmung des Meisters geltend macht, so auch in der Behandlung und Färbung. War die Färbung vor dem Jahre 1633 kühl, selbst kalt und die Behandlung fleißig, war sie dann bis zum Jahre 1638 fast ausgelassen, auf den Effekt, auf die Erzielung des Helldunkels hinarbeitend, war der Meister etwa seit dem Jahre 1639 zu der völlig harmonischen Vereinigung einer heiteren goldigen Färbung mit einer breiten völlig sicheren Behandlung fortgeschritten: so sehen wir ihn seit dem Jahre 1654 in dem Vollgefühle seiner Sicherheit das Beabsichtigte häufig nur noch in den größten Zügen andeuten; seine Färbung wird durch einen warmen grauen Gesammtton beherrscht, der die einzelnen Lokalfarben fast nur ahnen läßt, und welcher sich erst in den Bildern der letztern Jahre, etwa seit 1662 wieder aufzuklären beginnt, deren Färbung dem Leuchten des glühenden Abendroths vergleichbar ist.

Das Hauptbild dieser Zeit ist der „Segen Jacobs" in Cassel, vom Jahre 1656, ein „Werk aller Zeiten, wie die Figuren des Parthenon", wie Vosmaer sehr richtig sagt, modern in dem Sinne, daß es durch seine Größe, durch die Tiefe der Empfindung direkt zu dem Herzen des Beschauers spricht, der nicht erst von fremdartigen Eigenthümlichkeiten der Zeit oder des Meisters zu abstrahiren braucht. Aus demselben Jahre ist das „Gleichniß von den Arbeitern im Weinberge",


UNIV
OF
MICH

im Städel'schen Museum, durch den gleichen Geist und durch einen ähnlichen Umfang dem Casseler Bilde kaum nachstehend. Wie einfach, wie naiv und doch wie treu im Geiste des Testamentes ist auch das Bild der Braunschweiger Galerie, „Christus, der der Maria Magdalena erscheint", aufgefaßt, welches hier in Unger's Radirung, vielleicht der gelungsten im ganzen Galeriewerke, vorliegt. Vosmaer führt das Bild nicht mit auf, wahrscheinlich weil es seines leider stark beschädigten Zustandes wegen gerade restaurirt wurde, als er die Galerie sah. Die letzte Ziffer der Bezeichnung ist freilich unleserlich; doch läßt die Behandlung auf diese Zeit, etwa auf das Jahr 1655 schließen. Weniger bedeutend sind zwei Bilder des Berliner Museums: „Moses im Begriffe die Gesetztafeln zu zertümmern", vom Jahre 1659, leider sehr verwaschen, und „Joseph, der mit dem Engel ringt", ein Bild, welches freilich von meisterhafter Behandlung ist, aber durch das Abschneiden des unteren sehr beschädigten Theiles in der Komposition verloren hat. Nach seiner Verwandschaft mit dem Jacob in Cassel scheint es mir eher in das Jahr 1656 oder 1657 als in das Jahr 1659 zu setzen sein, wie es der Verfasser thut. Mit dem Jahre 1660 ist ein bei Vosmaer nicht erwähnter „Ecce homo" auf dem Schlosse zu Aschaffenburg bezeichnet in halber lebensgroßer Figur, der von großer Wirkung sein soll.

An Bildnissen dieser Jahre, in denen die Zahl der Bilder sich mehr und mehr verringert, sind mehrere deutsche Galerien besonders reich. Zunächst folgende Selbstporträts: Rembrandt zeichnend, vom Jahre 1657 in Dresden, des Meisters Brustbild in Cassel, etwa aus demselben Jahre, endlich im Belvedere sein Bildniß stehend und in mehr als halber Figur, welches die beiden ersteren an Lebendigkeit der sehr energischen Züge, des forschenden, fast stechenden Blickes wie an Breite des Machwerks entschieden übertrifft. Behandlung und Alter des Meisters scheinen mir auf das Jahr 1655 als das Entstehungsjahr hinzudeuten. Daß das Münchener Selbstbildniß kein Originalwerk ist, habe ich bereits erwähnt; dasselbe gilt für ein kleines Porträt des Meisters im städtischen Museum zu Leipzig, das Vosmaer im Jahre 1656 aufführt.

Zwei große männliche Bildnisse bis zu den Knieen, das eines „Fahnenträgers" und eines „Speerträgers" besitzt die Casseler Galerie. Das letztere ist ächt bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1655; jedoch ich vermag die fast allgemeine Bewunderung für dieses Bild nicht zu theilen, welches mir einen zu düstern und eintönigen Eindruck macht. Jedenfalls ist das Gegenstück, der „Fahnenträger", nur eine gute Schulkopie des berühmten Fahnenträgers in der Sammlung Rothschild zu Paris. Die Casseler Galerie besitzt ferner aus dem folgenden Jahre 1656 das Bildniß eines Architekten, welcher mit dem Winkelmaß und der Feder in der Hand vor einem Tische sitzt, ein Bild von lebendiger Auffassung, aber etwas flach in der Behandlung. Genau diesem Bilde entspricht das tüchtige Bildniß „eines Mannes mit einer Pelzmütze, im Lehnstuhle sitzend" (Nr. 1231). Vosmaer übergeht sowohl dieses Bild, wie auch ein zweites sehr ausdrucksvolles Bildniß eines Alten mit einer breiten Mütze derselben Sammlung (Nr. 1228), das leider sehr hoch hängt und in der Behandlung am meisten Aehnlichkeit mit dem „Speerträger" von 1655 aufweist. Das geistreichste Bildniß, welches Deutschland aus dieser Zeit besitzt und das den Figuren auf den berühmten „Staalmeesters" in Amsterdam vom Jahre 1661 sich unmittelbar anschließt, ist das Porträt des N. Bruyninck in Cassel. Vosmaer vermuthet, daß es etwa im Jahre 1657 entstanden sei; es trägt in der That die Jahreszahl 1658. Zwischen den Jahren 1658 und 1660 sind ferner zwei kleine Studienköpfe derselben Galerie (Nr. 362 und 363) entstanden, von denen der Verfasser nur den ersteren und zwar irrthümlich schon im Jahre 1635 aufführt. Sehr charakteristische Beispiele für diese Art der „Schwarzmalerei", der wunderbaren Kunst im vollen Schatten, worin die Köpfe dieser Jahre meist genommen sind, noch völlig klar und durchsichtig zu erscheinen, und ohne Farbe dennoch farbig zu wirken, geben endlich auch zwei Bilder des Belvedere: das Brustbild eines Greises, ein Machwerk dem Greisenporträt in Dresden vom Jahre 1654 vergleichbar, wenn auch einige Jahre später, — und das Brustbild eines lesenden Jünglings, — der sich dem Bilde des Bruyninck nahe anschließt.

Für eine genaue Charakteristik der letzten Jahre des Meisters seit 1661 gibt es leider nur wenig Anhalte; die wenigen datirten Bilder dieser Zeit sind in England und Petersburg und mir wie dem Verfasser unbekannt. Dennoch hoffe ich eine von Vosmaer durchaus abweichende Ansicht

über diese letzte Epoche begründen und darnach eine kleine Anzahl ausgezeichneter Bilder des Meisters derselben zuschreiben zu können, die der Verfasser in die Jahre 1656 bis 1658 setzt. Das Hauptbild, welches mir dazu als Richtschnur dient, ist der „Christus an der Martersäule“ in der Galerie zu Darmstadt, welches nicht — wie man bisher angenommen hat — 1658, sondern deutlich 1668 bezeichnet ist. Das Bild ist dieser Entstehungszeit wie seines Inhaltes wegen so bedeutend, daß ich wenigstens mit einigen Worten darauf aufmerksam machen muß. Die Komposition ist von großer Einfachheit und Klarheit. Um Christus, welcher nur mit einem Lendentuche bedeckt an dem Marterpfahle steht, sind zwei Schergen eifrig beschäftigt, der eine, um den Erlöser mittelst eines Seiles an dem Pfahle in die Höhe zu ziehen, der andere, ihm Fesseln um die Knöchel der Füße zu legen. Das Licht ergießt sich von oben über den Körper Christi, dessen leidende und doch über allem Leid erhabene Gestalt durch die rohe Geschäftigkeit der Henker um so erhabener erscheint. Die Behandlung ist frei, aber sehr durchgeführt, das Kolorit des Fleisches hell, die Färbung klar und goldig, namentlich prävaliren ein tiefes Roth und Gelb. Dieser Ton, diese Färbung stimmen genau überein mit drei berühmten Bildnissen: dem Porträt des Jan Six, dem Familienbildniß in der Galerie zu Braunschweig und der sog. Judenbraut im Museum van der Hoop in Amsterdam, deren Entstehung Vosmaer in die Jahre 1656 und 1657 setzt. Allein ein Vergleich mit den zahlreichen Bildnissen dieser Jahre, die wir eben betrachtet haben, macht diese Ansicht unhaltbar; während diese einfarbig, trübe im Fleischton und wenig impastirt sind, erscheinen jene Porträtstück klar und leuchtend im Ton, strotzend von Farbe, von breitester Behandlung. Auch äußere Gründe scheinen mir gegen diese frühe Datirung zu sprechen, namentlich die Tracht, und für Six auch der Umstand, daß er uns in dem Porträt als ein Mann von etwa 50 Jahren (er wurde 1618 geboren) erscheint. Den „Syndici“ von 1661 am nächsten steht durch einen mehr trüben Fleischton die „Judenbraut“, einige Jahre später mag der Six entstanden sein, dann der „Christus an der Martersäule“ im Jahre 1668 und gleichzeitig oder noch später das durch die Radirung den Lesern bekannte Familienbildniß in Braunschweig. Dazu kommt noch ein sehr schönes Selbstporträt des Meisters im Belvedere zu Wien, dessen klarer goldiger Ton die Bestimmung jener ebengenannten Bildnisse bestätigt; denn die sehr gealterten Züge des Meisters lassen auf ein Alter von mindestens 60 Jahren schließen. Die höchst interessante Frage, wen das Doppelbildniß bei van der Hoop (die sog. Judenbraut) und das Braunschweiger Familienbildniß, welches dasselbe Ehepaar schildert, darstellen, ob wir hier wirklich Rembrandt und seine letzte Frau vor uns haben — eine Frage, zu deren directen Verneinung ich mich nicht verstehen kann: darauf näher einzugehen ist hier nicht am Platz. Hoffentlich wird allmählich durch archivalische Forschungen die uns noch so vielfach dunkele Zeit von Rembrandts späterem Leben allmählich aufgehellt, und damit vielleicht auch die Frage über jene interessanten Meisterwerke entschieden werden.

Schließlich mache ich noch auf zwei Portraits in der Kunsthalle zu Stuttgart aufmerksam, die mir zwar nicht selbst bekannt sind, die jedoch nach einer Notiz des Professor Woltmann, obgleich nicht bezeichnet, den Stempel der Originalität tragen sollen.

Die internationale Kunstausstellung in München.

VI.

Landschaft und Architekturmalerei. — Thierstück und Stillleben.

Zwar zunächst veranlaßt durch den Drang der Umstände, aber am Ende doch auch nicht so ganz ohne innere Berechtigung beschließen wir heute diesen Rundgang durch ein gutes Stück Kunstgeschichte der Gegenwart mit einem Ausblick auf die verschiedenen Darstellungsweisen der Natur. Wenn Alles, was wir Figurenmalerei nennen, seinen Styl und großentheils auch seinen Stoff aus der Vergangenheit holt, so träumt wenigstens die Naturmalerei von der Eroberung einer neuen Stoffwelt für die Kunst und ringt in ihrem Streben, das Unendliche zu erfassen, nach einem bisher noch nicht gefundenen Style der Zukunft. Sie ist daher vorzugsweise geeignet, uns für den Abschluß unserer Betrachtungen die Zielpunkte noch einmal klar vor Augen zu stellen, nach welchen die vorwärts treibenden Geister der Zeit hinsteuern, und den Antheil der verschiedenen Völker an diesem künstlerischen Gährungsprocesse gegeneinander abzuwägen.

Daß es sich dabei vorzugsweise um eine Auseinandersetzung zwischen Deutschen und Franzosen handelt, wie bereits im ersten unserer Berichte betont wurde, kam vollends bei der Landschaftsmalerei wohl Jedermann zum Bewußtsein. Italiener und Niederländer wandeln mit den Franzosen die gleichen Bahnen; Amerikaner und europäische Nordländer lassen den Schulzusammenhang mit Deutschland erkennen. Die englische Landschaftsmalerei, welche seit einiger Zeit hoffnungerweckend in den Vordergrund tritt, war in München nicht repräsentirt. Wenn wir daher nun zunächst die beiden tonangebenden Völker in's Auge fassen, so ist die Hauptfrage die: ob zwischen ihren Schulen, in ihrer Gesammtheit betrachtet, ein scharf ausgeprägter nationaler Gegensatz besteht? Die Frage kann heute nicht mehr mit derselben Entschiedenheit bejaht werden, wie zu jener Zeit, als das Stimmungsbild noch ausschließliches Eigenthum der französischen Landschafter war, die deutsche Landschaft dagegen im Stylbilde, wenn auch nicht aufging, so doch gipfelte. Seit Jahren hat sich in dieser Hinsicht zwischen den beiden Schulen ein Ausgleich vorbereitet, oder bestimmter ausgedrückt: von Seite der deutschen Kunst ist eine Annährung an die französische Weise, ja hier und da sogar ein Uebertritt in's französische Lager erfolgt; und gleichzeitig damit hat jene streng nationale Richtung, welcher Deutschland die Freskencyklen eines Rottmann und Preller verdankt, sich wenigstens von den Ausstellungen immer mehr und mehr zurückgezogen. Die letzte Ursache dieser Erscheinungen ist jedenfalls darin zu suchen, daß die französische Weise, die Natur anzuschauen, in ihr geheimnißvolles Seelenleben einzudringen und dieses aus seiner Gebundenheit zu erlösen, der allgemeinen Stimmung des modernen Geistes entgegenkommt. Diese Stimmung drängt unabweisbar auf das Malerische hin, und in der feinen, durchgeistigten Ausbildung des malerischen Elements findet die französische Landschaftsmalerei ihre Stärke. Wenn daher neuerdings auch Deutschland zu der eben geschilderten Richtung eine Anzahl frischer Talente stellt, so mögen nationale Eiferer darin vielleicht einen Abfall von unserm besseren Selbst erblicken; uns gilt es als ein neuer Beleg für die Beweglichkeit und Schmiegsamkeit des deutschen Geistes, welcher allen Strömungen der Zeit, auch wenn sie ihre Quellen nicht in ihm selbst gefunden haben, bereitwillig folgt, in demselben Bewußtsein, welchem Lessing für sich persönlich die stolzen Worte lieh: ich scheue mich nicht, mich zu verlieren, denn ich bin sicher, mich wiederzufinden.

Ein strikter, auf bestimmte Kunstgattungen zurückzuführender Gegensatz besteht also zwischen den beiden Nationen nicht. Aber der Unterschied von Franzosen und Deutschen liegt darin, daß

die Ersteren auch auf diesem Gebiete eine viel einseitiger ausgesprochene nationale Gesinnung zeigen, die Letzteren dagegen universeller und mannigfaltiger in sich gegliedert sind.

Am auffälligsten wird uns diese reiche Individualisirung der deutschen Landschaftsmalerei, wenn wir sie innerhalb eines und desselben Schulzusammenhangs auftreten sehen, wie das z. B. in Wien der Fall ist. Von Wiener Meistern waren zwei der hervorragendsten stylistischen Landschaften ausgestellt: A. Zimmermann's „Morgendämmerung", mit biblischer Staffage, und J. Hoffmann's „Küste bei Salamis." Dagegen folgen die begabten Schüler des Ersteren fast durchweg der französischen Richtung: Jettel mit besonders feiner Farbenempfindung, Ruß als der entschieden bessere und kenntnißreichere Zeichner, dem jedoch in seinen größeren, oft brillant vorgetragenen Bildern etwas noch Stückhaftes und Unharmonisches anklebt, endlich Ribarz und Schindler. Daneben stehen achtbare Vertreter der schlichten deutschen Naturschilderei, wie Hansch, Halauska, Munsch, Brunner, Schäffer, Seelos und andererseits geistvolle Durchforscher fremder Zonen, wie Selleny. Die Gegensätze sind kaum weniger zugespitzt, als einst zur Zeit Marko's und Waldmüller's, von welchem Letzteren ein köstliches Stück Schönbrunner Park (aus der Bühlmayer'schen Sammlung in Wien) ausgestellt war, zum erneuten Beweise dafür, daß ein vielleicht ebenso großer Landschafts- wie Genremaler in Waldmüller steckte. In gleich genialer Weise beherrscht Rudolf Alt die vereinigte Landschafts- und Architekturmalerei; vornehmlich in seinen unmittelbar der Natur abgewonnenen Aquarellstudien, welche bekanntlich seit Jahren von deutschen, französischen und englischen Kunstliebhabern mit immer wachsendem Eifer und zu entsprechend steigenden Preisen gesammelt werden.

Nicht minder augenfällig ist die Mannigfaltigkeit der Tendenzen innerhalb der Münchener Schule, nur daß dort der Umschlag des stylistischen in den koloristischen Idealismus bereits in einer älteren Generation vor sich ging. Der tonangebende Meister, E. Schleich, schloß sich zwar in manchem seiner früheren Werke noch unbedingt an Rottmann's Weise an, stieg dann aber von der plastischen Formenwelt des Erdreichs und der Gebirge, die er wie jener mit einfacher Größe und stiller Feierlichkeit zu schildern wußte, in die bewegtere und deßhalb malerischere Welt der Lüfte, der Wolken und des Lichts empor, und hat erst in diesen Regionen seine volle Eigenthümlichkeit zum Ausdrucke gebracht. Während Rottmann in der Ferne, auf dem klassischen Boden der Geschichte, die rechte Heimath für seine monumentalen Schöpfungen fand, erschloß Schleich — darin den französischen Meistern des paysage intime verwandt — die Schönheit der nächsten, oft rauhen und störrigen Natur dem künstlerischen Auge, und wußte namentlich die Poesie der bayerischen Hochebene mit dem rapiden Wechsel ihrer Lufterscheinungen in wahrhaft großartigen Bildern vor uns zu enthüllen. An Schleich lehnen sich Boshart, Langko („Ein Sumpf"), Meixner, Gleim und viele andere Jüngere an, während Lier, der bedeutendste Rivale Schleich's in München, A. Stademann und B. Fries auf selbständigeren Bahnen verwandte, d. h. auch vorwiegend koloristische Ziele verfolgen, Letzterer neuerdings in besonders fein und sorgsam durchgebildeten, durch ihren anspruchlosen, fast schüchternen Ton gewinnenden Bildern deutscher Waldthäler und Halden. Als Gebirgsmaler par excellence nimmt Heinlein in München ungefähr dieselbe Stellung ein, wie Hansch in Wien. Neben ihm wäre höchstens noch Steffan's „Felsschlucht im Berner Oberland" als tüchtiges Werk dieser älteren „descriptiven" Landschaft hervorzuheben. Eine ebenso reiche Scala der Stoffgebiete und Auffassungen, wie die eigentliche Naturmalerei der Schule sie aufzuweisen hat, zeigen uns ihre Schilderer von Städteansichten und sonstigen Architekturen, wofür hier nur auf Neher's reinlich und nett ausgefeilte deutsche Städtebilder, Ed. Gerhardt's „Löwenhof der Alhambra", E. Kirchner's zahlreiche Aquarelle und auf die Ansicht Roms von dem poesievollen G. Cloß als auf die bezeichnendsten Beispiele hingewiesen sein möge.

Ein architektonisches Innenbild von so staunenswerther Detailausführung und zugleich von so keuschem, jeden falschen Reiz verschmähendem Ernst der Auffassung, wie K. Graeb's „Hoher Chor der St. Georgskapelle in Tübingen", hatte freilich selbst die so reich vertretene Münchener Schule nicht aufzuweisen. Und in allen nur denkbaren Gattungen der Naturschilderung hielt der deutsche Norden den süddeutschen Kunststädten ebenfalls zum mindesten das Gleichgewicht, wenn auch weder die Düsseldorfer Stimmführer — von denen Leu nicht vertreten war — die Achen-

bach's, der liebenswürdige Waldmaler Ebel, dann Bromeis, Winterfeld, Lot („Ueberschwemmte Gemeindewiese"), Schweich, Jungheim, noch die Hauptvertreter Berlins, ein Pape, Max Schmidt, Hoguet, E. Hildebrandt sich uns von einer neuen Seite zeigten. Sehr auffallend ist der Mangel an jungen Talenten von wirklich eminenter Bedeutung unter den Landschaftern der norddeutschen Schulen, wie z. B. Berlin ein solches an P. Meyerheim besitzt. Der Reichthum und die durchschnittliche Tüchtigkeit der Kräfte müssen uns vorläufig über diese Lücke trösten. Aus dem vielverschlungenen Astwerk dieser Schulen, um welches dann auch hier und dort sich ein fremder oder süddeutscher Einfluß herumrankt, seien noch Valentin Ruths in Hamburg („Landschaft im Sabinergebirg" u. A.), die Gude'sche Filiale der Düsseldorfer in Karlsruhe, der an französische Muster sich anschließende Burnitz in Frankfurt a. M., und endlich unser landschaftlicher Vertreter bei der nordamerikanischen Union, A. Bierstadt, hervorgehoben. Letzterer hat allerdings einige Schwächen der älteren Düsseldorfer Schule, namentlich das Blecherne und Undurchsichtige in den Lufttönen, mit über den Ocean hinübergenommen, entschädigt uns dafür aber durch die energische und großartige Auffassung, in welcher die fremden, gigantischen Bergformationen, die Urwälder und Hochlandseen Nordamerika's auf seinen klafterlangen Bildern uns mit greifbarer Unmittelbarkeit vor die Seele treten.

Es läßt sich kein größerer Gegensatz denken als dieser deutsch-amerikanische Realist und die intime Landschaft der Franzosen. Ein Stückchen Luft- oder besser Wolkenton, vom Sturme durchtobt, schmutziges unfreundliches Terrain, die Natur in Bettlerlumpen, melancholisch, wie Zigeunermusik, das ist die Landschaft, wie sie Corot in seinen kleinen Bildern uns darbietet. Bisweilen allerdings weiß er das poetische Element, dessen er nie völlig bar ist, zu einer an das Epische anklingenden Großartigkeit zu steigern. Seine „Zerstörung von Sodom und Gomorrha," ein düsteres Landschaftsbild mit geisterhaft vorüberziehender Staffage, die brennende Stadt im Hintergrunde, ist eine biblische Elegie von wunderbarem Reiz. Dupré und Rousseau waren sehr ungenügend, Cabat und Chr. Fr. Daubigny gar nicht vertreten. Aus der Sphäre des neusten Realismus, welchem der Letztgenannte die Bahn brach, fielen uns einige Waldinterieurs von Hektor Hanoteau („Schilf," in Holzschnitt nachgebildet in Boetzel's „Salon" von 1869), Auguin, César de Cocq u. A. durch die Frische ihrer Naturempfindung und den keken, markigen Vortrag auf. Die Vegetation als solche in ihrer natürlichen Form und Lokalfarbe kommt da doch wieder zu ihrem Recht; der Himmel ist wieder blau, die Wiesen wieder grün; die ganze Natur sieht wie gewaschen aus und schaut uns mit hellen freundlichen Augen an.

Hier mögen auch einige Landschafter der nördlichen und südlichen Grenzländer Frankreichs ihre Stelle finden: der Antwerpener H. Perret, die Brüsseler Fourmois und Schampheleer, die Holländer Verveer, Schelfout und der vorzügliche Architekturmaler Cornelis Springer, welchem unter Belgiern und Franzosen nur B. Bossuet ebenbürtig ist, endlich der Spanier Modeste Urgel und der Italiener Pasini, dessen mit ergreifender Wahrheit geschilderter „Zug durch die Wüste" zugleich die Legion der Orientalisten unter den französischen Landschaftern mit vertreten möge.

An der Grenze der Thiermalerei stoßen wir wieder auf Courbet, der auch eine Landschaft (Gegend bei Mézières) von unläugbarem Zauber ausgestellt hatte. Sein Hallali" ist ein Bild von wahrhaft brutalem Realismus, das man sich im Vestibül einer Forstmeisterwohnung allenfalls gefallen lassen könnte. Nicht ohne poetischen Reiz und von packender Wahrheit ist dagegen die „Ruhezeit während der Heuernte," nur daß auch diesem Bilde die rechte Harmonie und gleichmäßige Vollendung mangelt. Den ersten Rang unter allen Thierstücken der Ausstellung nahm unbestritten eine Studie von Troyon ein: das Porträt eines rothbraunen Ochsen, welcher, in malerischer Verkürzung, die rückwärtige Façade dem Beschauer zugekehrt, still wiederkäuend in der prallen Mittagssonne steht: ein Urbild weltvergessener Beschaulichkeit. Rosa Bonheur, der treffliche de Haas in Brüssel, die Wiener O. v. Thoren und Gauermann, die Münchener Fr. Voltz und Braith, der Berliner Brendel, der Schweizer Koller und endlich eine grandiose Löwenstudie von Léon Cogniet repräsentirten daneben die Spitzen der Ausstellung.

Man verzeiht es uns wohl, wenn wir schließlich aus dem Gebiete der Stillleben-Malerei nur zwei Erscheinungen allererster Ordnung hier namhaft machen: es sind die Blumen- und Fruchtstücke des Brüsslers Robie und das Bouquet in einer Vase von Vollon in Paris. Jenes bezeichnet einen Höhenpunkt in der zartesten und delikatesten Detailmalerei; dieses erinnert in der duftigen Breite und Virtuosität seines Vortrags an die wie hingehauchte Pinselführung eines Velazquez.

L.

Kunstliteratur.

Der Cicerone von Jacob Burckhardt. Zweite Auflage, bearbeitet von Dr. A. von Zahn. Leipzig, E. A. Seemann. 1869.

Bei einem Buche wie Burckhardt's Cicerone bedarf es nur der Anzeige, daß eine neue Auflage vorhanden sei, um in der ganzen Kunstwelt das Gefühl lebhafter Befriedigung zu wecken. Wir besitzen in der gesammten Kunstliteratur kein Buch, welches so wie dieses mit dem feinsten Verständniß in das Wesen der Kunstwerke eindringt und zugleich in so knapper Weise überall den Kern heraus zu schälen und den Beschauer mit wenigen treffenden Worten auf den richtigen Standpunkt zu stellen weiß. Haben wir bei der neuen Auflage etwas zu bedauern, so ist es der Umstand, daß der verehrte Verfasser nicht in der Lage war, selbst Hand an's Werk zu legen. Müssen wir uns aber einmal in's Unabänderliche fügen und auf seine eigne literarische Mitwirkung, die durch keine andre, noch so ausgezeichnete, zu ersetzen ist, fernerhin verzichten, so darf uns wenigstens die Wahrnehmung trösten, daß der Bearbeiter der neuen Auflage mit Pietät und Verständniß seine Aufgabe erfaßt und mit Unterstützung anderer Fachgenossen sowohl die Lücken der früheren Darstellung ausgefüllt, als die Resultate neuerer Untersuchungen eingetragen hat. Den größten Werth erhielt die neue Auflage durch die von Otto Mündler herrührenden Zusätze zur Abtheilung über die Malerei, welche, soweit sie nicht dem Texte des Buches eingefügt wurden, in einem besondern Anhange beigegeben worden sind. Zwar wo Burckhardt selbst gewesen war, fand auch die neuere Bearbeitung nur selten etwas hinzuzufügen, so sorgfältig hatte der Verfasser überall gesehen und notirt; aber in den von ihm nicht berührten Theilen Italiens, zu welchen namentlich Unteritalien und Sicilien gehören, mußte sein Buch ergänzt werden, und das ist mit gewissenhaftem Fleiß geschehen. Der Cicerone hat dadurch eine ansehnliche Bereicherung erfahren, ohne seinen ursprünglichen Charakter irgendwie einzubüßen, und der neue Bearbeiter hat seine Aufgabe mit einer Umsicht und Behutsamkeit gelöst, welche ihm den Dank aller Kunstfreunde sichern.

Im Einzelnen mögen folgende kleine Nachträge mir gestattet sein. Im Abschnitt Architektur wäre das graziöse Octogon von San Giacomo in Vicovaro nachzutragen, an dessen reichem Portal die Renaissance noch mit der Gothik im Kampfe liegt. Ebenso der ansehnliche Kuppelbau von Crema, auf welchen Max Lohde verwiesen hat, und dem eine Ehrenstellung unter den oberitalienischen Kuppelanlagen der Frührenaissance gebührt. Für die Bauten der toskanischen Protorenaissance, S. Miniato u. s. w. wird ein etwas früheres Datum anzunehmen sein. Im Baptisterium zu Florenz werden wir die großen Wandsäulen des Innern nicht als müßige Dekoration betrachten dürfen; sie dienen nach Art von Strebepfeilern, aber in unendlich viel schönerer Ausdrucksweise als Verstärkung der Wände und stehen mit dem scharfsinnig durchdachten System der Wölbung in organischem Zusammenhang.

Bei der Malerei vermißt man die ausgedehnten Wandgemälde in der neu ausgegrabenen Unterkirche San Clemente zu Rom, neben den älteren Mosaiken eines der wichtigsten Denkmäler altchristlicher Malerei, sowohl dem Inhalte als der Darstellungsweise nach höchst beachtenswerth, zumal sich darin die Hand verschiedener Jahrhunderte zu erkennen giebt. In Florenz ist neuerdings in dem als Militärmagazin dienenden Kloster Sant' Apollonia, und zwar im Refektorium ein großes Freskobild mit der Darstellung des Abendmahls zu Tage gekommen, welches selbst Mündler noch unbekannt geblieben zu sein scheint. Soweit man in dem sehr schwach beleuchteten Raume erkennen kann, gehört das Werk einem bedeutenden florentiner Meister des XV. Jahrhunderts an, der sich durch herbe, aber großartige Charakteristik, sowie durch eine höchst energische Modellirung mittelst tiefer Schattentöne auszeichnet. Ob Andrea del Castagno oder ein ihm verwandter Künstler als Urheber anzunehmen ist, wird sich erst durch genauere Untersuchungen ermitteln lassen. Endlich will ich nicht verhehlen, daß jenes schöne Breitbild der Verkündigung, neuerdings aus der Kirche Monte Oliveto zu Florenz in die Uffizien versetzt, (S. 874 b), welches Cavalcaselle dem Ridolfo Ghirlandajo, Mündler dagegen dem Lorenzo di Credi zuspricht, mir entschieden als ein Jugendwerk Lionardo's erschienen ist. Meine Gründe dafür gedenke ich an anderem Orte zu entwickeln.

Doch genug. Ich habe dem trefflichen Buche nichts weiter mit auf den Weg zu geben als den Wunsch, daß es sich in noch umfassenderer Weise als bisher bei allen Freunden der italienischen Kunst einbürgern möge. Eine bessere Anleitung zum Genuß und eindringendem Verständniß der ganzen herrlichen Kunstwelt des unvergleichlichen Landes giebt es nicht.

W. Lübke.

Berichtigung.

S. 220 der „Zeitschrift" sollte es heißen Zeile 3 v. u. „Im Wald" statt „Aus dem Wald"; — S. 221 Z. 13 v. o. ihn statt ihm; — Z. 22 v. o. faunenhafte statt launenhafte. — Z. 35 v. o. Vasen statt Rosen.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Versailles.

Eine Reisebetrachtung.



Der englische Humorist Dean Swift soll zu den biblischen Seligsprechungen eine neue hinzugedichtet haben: „Selig sind, die Nichts erwarten, denn sie werden nie enttäuscht werden“. Wenn es nun irgendwo zutrifft, daß man sich auf eine Enttäuschung vorbereiten muß, um dieser zu entgehen, so ist es der Fall bei einem Besuch von Versailles.

Gesetzt, man gelangte durch eine Eichendorff'sche Wildniß in die Gärten des Schlosses, das durch die Verwitterung und Verwilderung eines Jahrhunderts mit dem Zauberschleier der Poesie umwirkt wäre, wie das Schloß der Gräfin Dolores, dann wär' es anders, dann könnte man einen wahrhaft historisch-poetischen Eindruck empfangen. Ich weiß aber nicht, ob Jemand in unsrer grundsätzlich prosaischen Zeit sich zu irgend einem Zweck eine solche Wildniß wünschen darf, ohne einer eitlen Ruinensentimentalität verdächtig zu werden. Auch entspricht die Wirklichkeit keineswegs diesem Bilde. Man steigt am Bahnhof Mont Parnasse in den Zug und betritt, fünf Minuten weit vom Schlosse, den klassischen Boden. Dort ist der Reisende noch glücklich zu preisen, wenn er den Schlingen der kaiserlich privilegirten Fremdenführer entgeht, deren kühne Schilderungen aus dem Buche der Geschichte nicht gerade dazu beitragen sollen, die poetische Illusion zu steigern. Dem poetisch empfindenden Menschen, der ein seinen Begriffen ungefähr entsprechendes Bild von Versailles erhalten möchte, würde ich daher rathen, einen einsamen Spaziergang durch die schattigen Alleen des Parks zu machen. Wenn er dann hinausgesehen auf die grüne Rasenfläche, „wo die weißen Wasser plätschern“, möge er hinaufschauen nach dem langgestreckten Schloß auf sanfter Anhöhe, zu dem breite Steinrampen hinaufführen, und er wird eine Vorstellung haben von der Residenz des großen

Königs, unvollkommen zwar, aber auch ungetrübt durch den Aerger und die Ermüdung, die bei einem Besuch des Schlosses selbst mit seiner meilenlangen Kunst nicht ausbleiben können. Die abstrakten Begriffe der Schule werden sich hier zu konkreten Gebilden umformen. Seine Phantasie wird die unvollkommene Skizze zu einem lebensvollen Bilde ergänzen.

Bunte Bänder flattern in der Luft. Lustige Schaaren durchziehen den Park. Die sonnigen Rasenflächen und die schattigen Taxusalleen bevölkern sich mit lachenden und gähnenden, langweiligen und amüsanten Gespenstern im Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts, und wie ein Béranger'scher Refrain klingt durch jede Strophe in diesem Lied aus alter Zeit das helle Lachen einer Watteau'schen Schäferin. — Doch die lebenden Bilder der Phantasie sind von noch kürzerer Dauer als jene der modernen Salons. Der Vorhang fällt, der ganze Spuk ist fort und mein Poet kehrt nach Paris zurück.

Könnte man, durch eine der Nebenpforten in das Innere des Schlosses gelangend, sich in die Gemächer Ludwigs XIV. begeben, um sich dann sofort wieder in's Freie zu retten, so möchte ich noch einen Gang durch die mit so großer Sorgfalt restaurirten Säle empfehlen. Dieses verhindern aber leider obrigkeitliche Anordnungen. Wer einmal eingetreten ist in das Nationalmuseum, der nehme sich gehörig zusammen, denn er muß den bittern Kelch des Kunstgenusses leeren bis auf den letzten Tropfen. Wie lang ist die Geschichte Frankreichs, seufzt der Wanderer, und wie reich an Heldenthaten! Von dem durch königliche Muskelkraft gewonnenen Siege der Merovinger bis zu den Napoleonischen Völkerschlachten und den Campagnen des zweiten Kaiserreichs, hier ist Alles abgebildet, und erst nachdem man die Hälfte dieser Herrlichkeiten gesehen, gelangt man in die der historischen Tradition gewidmeten Räume. Der Eindruck, den diese im Beschauer hervorrufen, ist nur schwer genau zu bestimmen. Ein Andres ist es, wenn die Räume selbst die historischen Ereignisse erzählen, so daß man fast glauben möchte, man wäre selber dabei zugegen gewesen, ein Andres, wenn man das historische Inventar eines Zimmers im Baedeker liest. Im ersten Fall tritt der Geist in eine empfindende, im zweiten in eine kritische Thätigkeit, und man beschränkt sich lediglich darauf nachzusehen, ob sich denn auch Alles so verhält, wie es im Reisehandbuch steht. Wem die Ereignisse der großen Revolution noch frisch im Gedächtniß sind, dem erwecken die Höfe und Gemächer, die Fenster und Gänge die mannigfaltigsten Reminiscenzen. Wir treten in den mächtigen, sich immer enger zusammenziehenden Schloßhof und sehen darin die wüthende Volksmenge von 1789, die Pariser Proletarier und die Hallendamen; am Fenster im Fond des Hofes stehen der König und die bleiche Königin und aus denselben heiseren Kehlen, deren Gekreisch uns täglich in Paris beleidigt, brüllt der Pöbel „La reine seule“.

So enthält das Schlafzimmer des Königs in seinem noch vollständig erhaltenen Mobiliar gleichsam den Situationsplan eines königlichen Lever's. Die vergoldete Schranke in der Mitte des Saals, das hohe thronartige Bett, die wenigen Stühle, Alles hatte eine bestimmte Bedeutung in dem starren Programm der damaligen Hofetiquette. In diesem historischen Schlafzimmer spukt es nicht. Die Verstorbenen haben sich hier bei Lebzeiten so gründlich ennuyirt, daß sie sicher um keinen Preis zurückkehren.

Der Eindruck, den diese Gemächer hervorrufen, wird also wesentlich bedingt durch den Beschauer und durch dessen augenblickliche Stimmung, die schwerlich eine günstige sein kann, nachdem er die langen vorhergegangenen Saalreihen absolvirt hat, in denen er sich unwillkürlich ein Velociped wünscht, um auf dem glatten Parquetboden rascher vorwärts zu kommen. Außerdem bleibt die Pracht dieser Säle hinter den von den Meisten gehegten Erwartungen zurück, oder sie wirken lediglich durch ihre Dimensionen. Am interessantesten sind die Säle, deren Wände mit Inkrustationen aus farbigem Marmor geschmückt sind, als bezeichnend für diese Zeit, in welcher der Werth des Materials als Hauptfaktor mit in Rechnung trat.

An die inneren Dekorationen dieser uns so nahe liegenden Zeit macht man im Allgemeinen sehr hohe Anforderungen. Vielleicht durch den modern aussehenden Baustyl verleitet, stellt man unwillkürlich einen Vergleich an zwischen diesen Interieurs und unsern eigenen. Am störendsten wirkt dabei die Unvollkommenheit in denjenigen Gegenständen des modernen Comforts und Luxus, in denen die neuere Kunstindustrie die größten Fortschritte gemacht hat. In den Schlössern des Mittelalters vermissen wir diese nicht, weil wir uns bei deren Betrachtung auf einen ganz anderen Standpunkt stellen und in ihnen eine Konsequenz zu erblicken glauben, die gewissermaßen einer abgeschlossenen Civilisationsepoche entspricht. Die Renaissance Ludwigs XIV. aber hat die Fehler und Schwächen jeder Uebergangsperiode. Sie tritt mit gewissen modernen Prätentionen an uns heran, die uns beleidigen.

So wurde z. B. das Glas im Mittelalter bekanntlich nur in kleinen Scheiben fabrizirt. Man mußte sich dazu bequemen, mit diesen das Möglichste zu leisten, und fügte sie in einem bleiernen Netzwerk zu allerlei gefälligen Mustern zusammen. Durch die weitere Ausschmückung mit farbigem Glas wurde dieser Fensterverschluß zu einem stylistisch vollkommen durchgebildeten durchsichtigen Teppich und die Fenstereinfassung selbst mit dem gothischen Maßwerk und den aufsteigenden Stäben war das Gestell, der Rahmen, in den dieser Teppich hineingewoben wurde. Mit der Fabrikation der größeren Scheiben aber trat ein neues Prinzip in Kraft, das erst in neuester Zeit vollständig dominirt. Man sah sehr bald den praktischen Nutzen der größeren Scheiben ein. Die Schlösser hatten ihren festungsartigen Charakter verloren, das Leben und Treiben bewegte sich wieder im Freien, und man wollte die Aussicht genießen auf die künstlerisch verschönerten Gärten. — Man suchte also nun gewissermaßen Staat zu machen mit möglichst großen Fensterscheiben, die für uns aber immer noch gar klein und erbärmlich sich ausnehmen. Diese Bauernschenkenfenster sind die partie honteuse der von Gold und Marmor strotzenden Prachtsäle, und in ähnlicher Weise imponiren uns nicht mehr die aus lauter kleinen Scheiben zusammengesetzten, in den verschiedensten gelbgrünlichen Nüancen schillernden Spiegel der großen Galerie. Jedes Kaffee in den Arbeitervierteln, jede Studentenkneipe von Paris überbietet hierin heutzutage den Palast des großen Königs. — Aber durch die Fenster der großen Galerie sehen wir wieder hinaus auf die Mittelallee des Gartens, auf die dichten Baummassen, die regelmäßigen Parterres und die rauschenden Wasser. Diese Perspektive fesselt immer wieder den Blick. Und in der That, was Versailles zu einem der interessantesten Monumente in der Baugeschichte macht, das ist nicht die Architektur des Schlosses, nicht seine mageren Pilaster und dürftigen Gesimse und nicht seine vergoldeten Säle!

Nicht Mansard, sondern Le Nôtre ist eigentlich der Baumeister von Versailles, denn sie ist wirklich Architektur geworden, die Gartenkunst Le Nôtre's und was man diesen Gärten in der Zeit der darauf folgenden Reaktion zum Vorwurfe gemacht hat, das erscheint mir grade als ihr höchster Vorzug. Es ist heutzutage gang und gäbe, von diesen Gärten mit einer gewissen Geringschätzung zu sprechen, und man kommt leicht in Versuchung, in den Formen ihrer regelmäßigen Anlage das Walten desselben absolutistisch centralisirenden Prinzips zu erblicken, das in jener Zeit auch im Staate zur Herrschaft gelangte. Es lag auch gar zu nahe, die nach dem Gutdünken des Hofmarschallamtes zugestutzten Schnauzbärte und aufgestülpten Perrücken der Cavaliere mit den geschorenen Buxbäumen zu vergleichen.

Ich erlaube mir einstweilen, diese sehr populär gewordene Ansicht für eine wohlklingende, aber gewagte Analogie zu halten, indem ich bedenke, daß man die Buxbäume marterte zu einer Zeit, da die Bärte überhaupt noch verpönt waren, und daß man in unsern Tagen die Bärte reglementsmäßig beschnitt, während das schöne Geschlecht die Perrücken in einer neuen Form rehabilitirte, ohne daß man deswegen den Buxbäumen irgendwie zu nahe trat. Ich

muß also auf die Theorie von einem causalen Zusammenhang der gleichzeitig auftretenden Erscheinungen verzichten und sehe mich genöthigt, anderswo den Ursprung dieser Richtung der Gartenkunst zu suchen.

Wenn die Geschichte der Civilisation die Geschichte der Eroberung der Welt durch den Menschen ist, so ist die Geschichte der technischen und tektonischen Kunst die ihrer formellen Ueberwindung. In der Geschichte der Architektur erblicken wir in diesem Sinne eine fortschreitende Vervollkommnung. Die todte Materie wird in mineralische, vegetabilische und thierische Formen gebracht, in denen sie unsern Zwecken freiwillig zu dienen scheint, ähnlich wie die Hausthiere, und wir sehen zugleich, wie jede dieser Formen bei ihrer Verwendung zu unsern Zwecken eine ideale Umgestaltung erfährt, die sie als einzig durch die bestimmte Lebenskraft geschaffen erscheinen läßt, deren Wirkung sie veranschaulichen soll. So sind die Säulen der griechischen Baukunst idealisirte Pflanzen und die Quader der römischen Gewölbe sind, wie Semper geistreich bemerkt, idealisirte Kristalle. — Das Gebäude verläugnet den Baumeister, wie das Drama, wie das Bildwerk den Künstler verläugnet, und steht selbständig da als ein Kind der Mutter Erde, deren Schooß der menschliche Geist mit seinem Gedanken befruchtet hat. — Nun sehen wir, wie dieses Gesetz, nach dem die Bildner unbewußt arbeiteten, in der späteren Zeit auch die Gartenkunst beeinflußte. Die Baummassen und Blumenbeete des Gartens, der das Gebäude umgab, mußten wie die Glieder des Baues nach einem bestimmten Gesetze vertheilt sein, so daß sie als das Erzeugniß derselben Lebenskraft erschienen, die das Gebäude selbst hervorgebracht hatte.

Wie die Augen im menschlichen Körper, so eröffnete sich das Auge des Baues durch die umherliegenden Hemmnisse hindurch den Blick in die Ferne.

Wir sehen in dieser architektonischen Anlage der Gärten, welche die Gebäude umgeben und verbinden, eine räumliche Ausdehnung und Arrondirung des Reiches des schaffenden Künstlers, das früher nur aus vereinzelten Enclaven bestand, im Reiche der Natur. Nicht erst zur Zeit der italienischen Renaissance kam eine solche Gartenkunst auf; wir sehen sie vielmehr in jeder vorgerückten Civilisationsepoche. Die alten römischen Villen lagen mitten in Gärten mit regelmäßigen Anlagen, mit amphitheatralischen, von Bäumen umgebenen Hippodromen und geraden Alleen; ja selbst alle Ausartungen dieser Gartenkunst finden wir in den Gärten der späten römischen Verfallszeit: die wunderlich verschlungenen Blumenbeete und die groteske Thierformen darstellenden Buxbäume.

In der italienischen Renaissancezeit verschaffte sich der Architekt wohl zuerst durch die nothwendigen Terrainregulirungen Eingang in die Gärten und gestaltete diese nach architektonischen Gesetzen. Es ist nirgends so schön, wie in den italienischen Gärten, der Uebergang hergestellt worden von den durch die menschliche Kunst gebundenen Formen der Gebäude und Gärten zu den willkürlichen Gestaltungen von Wald und Feld. In Versailles veranschaulicht ein schlagendes Beispiel die zu strenge Konsequenz und zu weite Ausdehnung, die hier das Prinzip der Gesetzmäßigkeit gewonnen hatte. Die beiden Stallgebäude, die in die spitzen Winkel zwischen den drei vom Schloßplatz strahlenförmig ausgehenden Landstraßen hineingelegt sind, sind nicht nur im Styl des Schlosses, sondern als eine Fortsetzung desselben behandelt. Es scheint, sie sollten den Eindruck hervorrufen, als sei die ganze um's Schloß herum angebaute Stadt ein integrirender Theil desselben. Diese Stallgebäude spielen ungefähr die Rolle eines „etcetera“ oder „Fortsetzung folgt“.

Aber nicht nur die Erde, auch die beiden anderen Elemente mußten sich dem Willen des Meisters fügen, und Feuer und Wasser mußten mit eintreten in den Dienst des Menschen. Der immer geistreiche Schopenhauer, der aber die Künste gar zu äußerlich auffaßte, dachte sich diese als die bloße Veranschaulichung des Gravitätsgesetzes in Beziehung auf feste Kör-

per und er dachte sich eine zweite gleichberechtigte Kunst, die Wasserkunst, welche die Wirkung der Schwerkraft auf Flüssigkeiten veranschaulichen sollte. Ich weiß mich nicht genau zu erinnern, ob er die Pyrotechnik als dritte in diese Klasse der Schwerkraftskünste aufnahm, jedenfalls aber wäre er damit nur konsequent gewesen. Leidet nun diese Theorie an dem Fehler, daß sie der Kunst eine didaktische Absicht unterschiebt, so ist sie doch insofern vollständig richtig, als die Form jeder dieser organischen Schöpfungen des Menschen durch das immanente Gesetz der zu Hülfe gezogenen Naturkraft bedingt werden wird. Durch die Anwendung dieses Prinzips auf die Architektur könnte man vielleicht eine eigene Philosophie der Baukunst begründen; auf seiner Anwendung auf das im Dienste des Menschen stehende Pflanzenreich, das Wasser und das Feuer, beruhen die Künste, die diesen Stoffen eine Form geben.

Wir finden in der Natur weder die normale Pflanze, noch den normalen Wasserstrahl, noch die normale Flamme. Der Waldbach, der von seiner Quelle den unregelmäßig gestalteten Bergabhang hinabfließt, wird von seiner Bahn in's Thal durch tausend Hindernisse abgelenkt. Diese Zufälligkeiten der Natur, diese Unberechenbarkeit der natürlichen Formen, machen gerade das aus, was wir das Malerische nennen. Wie aber in der Wissenschaft das Reich des Zufalls immer mehr zusammenschrumpft, so auch in der Kunst. Am anschaulichsten sieht man dies in den Künsten, die ich die schaffenden nennen möchte. Hier darf nichts mehr zufällig sein. Die normale Form existirt zwar nur im Begriff, aber jede Abweichung von dieser im Begriff vorhandenen Normalform muß durch etwas Anschauliches motivirt werden. So sind die Kaskaden des Gartens durch die sichtbaren, gesetzmäßig aufgebauten Stufen motivirt und die Strahlenbüschel des Brunnens durch den architektonischen Aufbau der Fontaine. Was nun das Beschneiden und Zustutzen der Pflanzen betrifft, so muß man bedenken, daß die willkürlich gestaltete Silhouette der Waldbäume wiederum das Resultat der tausenderlei Zufälligkeiten von Wind und Wetter, Luft- und Bodengestaltung ist und daß ein unter ganz normalen Bedingungen gewachsener Baum auch eine vollkommen gesetzmäßige Gestalt zeigen würde. Die gerade Linie und der Kreis, die in der Natur nicht vorkommen, sind die formalen Ideale des Mineral- und Pflanzenreichs. Ich kann mir also sehr wohl eine vollkommen rationelle und künstlerische Beschneidung der Bäume denken, die ihre Form als die nothwendige Konsequenz von *sichtbaren* Ursachen erscheinen ließe.

Wie wir unsere eignen Muskeln gebrauchen lernen, ohne die Gesetze der Mechanik zu kennen, so müssen nun diese ästhetischen Gesetze, die nur durch eine transscendentale Betrachtung vollständig zu begründen sind, den Meistern der Architektur in anschaulicher Form vorgeschwebt haben, und die Terrassen und Rampen und dichten Baummassen, die steinernen Becken und sprudelnden Wasser von Versailles sind der anschauliche Ausdruck der durch den Geist des Menschen gegangenen Naturkräfte.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, nach den weltgeschichtlichen Ursachen zu forschen, die den Verfall der ganzen Renaissancekunst herbeiführten, das Kunstwerk zerstörten und nur das Kunststück übrig ließen. Aber wir sehen in jeder großen Kunstepoche dieselbe Erscheinung. Ganz analog ist die Herrschaft des Handwerks in der spätgothischen Baukunst, und die Virtuosität des Meißels erzeugte ebenso geschmacklose Schöpfungen wie die Virtuosität der Scheere.

Das landschaftlich malerische Prinzip beherrscht gegenwärtig die höhere Gartenkunst, und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht dieses Prinzip eine bedeutende und wenig heilsame Rückwirkung auf die Baukunst selbst ausgeübt hätte. Wer die um allen Preis malerisch-sein-wollenden englischen Landhäuser betrachtet, dem muß es auffallen, daß hier die Architektur des Hauses nach dem Charakter der Umgebung gestimmt werden mußte, ein Prinzip, das

nur richtig ist bei denjenigen Bauten, die gewissermaßen als Vorposten menschlicher Civilisation in der Wildniß das Ringen mit den Naturkräften veranschaulichen sollen.

Ob man es wohl noch lange geschmackvoll finden wird, ein architektonisches Kunstwerk mitten in eine fingirte und von der Gartenkultur beleckte Wildniß hineinzustellen?

Ernst Ihne.



Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.*)

II. Die Baderstube, von D. Teniers.

Eine Baderstube — das ist so recht ein Motiv, wie es der Kunstliebhaber vom jüngeren Teniers verlangt; ebenso wie etwa von Terborch eine Dame im Atlaskleide, von A. van der Neer eine Mondscheinlandschaft, von J. Jordaens ein Bohnenfest, von Denner den durchfurchten Kopf einer Alten. So sehr auch manche dieser Liebhabermarotten eines tieferen ästhetischen Grundes entbehren, hier scheint mir die Vorliebe für das Sujet durchaus nicht unberechtigt. Denn hier ist — ähnlich wie in seinen „Laboratorien" und „Hexenküchen", — dem Meister Gelegenheit gegeben, die zahllosen Gegenstände, welche die Winkel bedecken und die weiten Räumlichkeiten ausfüllen: alle die Instrumente, die Töpfe, die Flaschen, welche die unfehlbaren Mixturen eines solchen Universalkünstlers enthalten, — dieses Chaos von malerischer Unordnung malerisch zu ordnen, mit leichtem touchenden Pinsel hinzuschreiben, und doch das Ganze den Personen unterzuordnen, es nur als Hintergrund der Handlung erschei-

*) Da sich im Nachlasse O. Mündler's kein fertiges Manuskript der weiteren Texte zu diesen Radirungen vorfindet, haben mehrere unserer geehrten Mitarbeiter die Freundlichkeit gehabt, sich zur Abfassung derselben bereit zu erklären. Die Veröffentlichung der Blätter kann demnach in der früher bestimmten Zeitfolge zugesagt werden. A. d. Red.





nen zu lassen. Mit welcher Meisterschaft Teniers dies zu vereinigen weiß, davon kann kein Werk desselben einen besseren Beweis ablegen als das Bild der Kasseler Galerie, welches hier dem Leser in Unger's Radirung vorliegt. Die Räumlichkeiten eines Antwerpener Baders und die Scenen, welche sich in denselben abspielen, sind gleich lebendig wiedergegeben. Im Vordergrunde ist „die große Medezin" selbst beschäftigt, mit der nöthigen Würde auf die Wunde am Fuße eines Alten, den der Schuh drückte, Balsam zu träufeln, um dann eine Kompresse aufzulegen, welche wir einen jungen Gehilfen am Tische bereiten sehen, der durch seinen naseweisen Blick den Beschauer auf seine bedeutende Mitwirkung an der Operation aufmerksam zu machen sucht. Hinter dem alten Bauern steht sein braves Weib, das aufmerksam und voll Mitgefühl mit den Schmerzen ihres Mannes zuschaut, ohne jedoch, wie der Korb an ihrem Arme beweist, darüber die Sorge für die Küche, den Gang auf den Markt zu vergessen. Im Hintergrunde des Raumes, der kaum den Namen eines Zimmers verdient, ist ein anderer Gehilfe beschäftigt, an seinem geduldigen Opfer Studien im Rasiren zu machen; einige Bauern stehen oder sitzen daneben, um sich gleichfalls für den kommenden Festtag unkenntlich machen zu lassen. Unter den zahlreichen Gegenständen, dem Handwerkszeug des Baders, entdecken wir auch eine Eule, die als Symbol der Gelehrsamkeit unseres ausübenden Künstlers, als Lockvogel nicht fehlen darf.

Wie in dem vorliegenden Bilde, so finden wir überhaupt in den Werken des Meisters die Vorwürfe aus dem Leben und Treiben des Volkes entnommen: die heiteren mannigfachen Seiten desselben, aber auch seine Thorheiten und Auswüchse schildert er in immer neuer, niemals ermüdender Weise. Die objektive Darstellung des Volkslebens ohne höheren dramatischen Gehalt, ohne tieferes Gefühl, ohne sarkastischen Humor ist der Triumph von Teniers' Kunst. Durch diese seine Unpartheilichkeit, durch seine Objektivität unterscheidet er sich von den großen holländischen Meistern dieses sogenannten niederen Genres, aber gerade dadurch zugleich steht er auf gleicher Höhe mit denselben. Ein A. Brouwer hat vor ihm die Lebendigkeit seiner Schilderung, die dramatische Bewegtheit seiner Komposition voraus; A. Ostade übertrifft ihn durch seine humoristische und zugleich so gemüthvolle Auffassung, J. Steen durch seine feine Satire. Aber ein so vielseitiges und gerade durch jene gewisse Theilnahmlosigkeit so unverfälschtes Bild des Volkslebens in den Niederlanden, wie es Teniers giebt, finden wir selbst bei jenen Meistern nicht, finden wir überhaupt bei keinem anderen Meister alter oder neuerer Zeit. Kein Wunder daher, wenn wir auf der bekannten Auktion der Sammlung Delessert im vorigen Jahre ein Bild des Teniers mit 156,000 Fr., d. i. 6000 Fr. höher als Raffael's berühmte „Madonna aus dem Hause Orleans" versteigern sahen!

Und doch stand jenes Bild bei Delessert der Baderstube in Kassel nicht gleich; denn mit dem Interesse der Komposition verbindet sich hier eine solche Freiheit und Leichtigkeit des Machwerks, eine solche Feinheit der Färbung, daß unser Bild — zumal in seinem Zustande makelloser Erhaltung — eine Perle unter den zahlreichen Werken des Meisters genannt zu werden verdient.

W. Bode.

Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance.

Von **Valentin Teirich.**

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Architektonische Umrahmung.

Die bis jetzt besprochenen Theile des Grabmales sind im Allgemeinen die wesentlichsten. Die Basis und der darauf befindliche Sarkophag, den die Bahre mit dem Todten überragt, haben wir trotz der vorkommenden Ausnahmen als typisch für den toskanischen Grabstil der Frührenaissance erkannt, und es ist nunmehr noch die architektonische Gliederung seiner Umfassung und Einrahmung zu charakterisiren.

Schon Eingangs wurde die Anordnung der Nischen, die von Pilastern umgeben und getrennt werden, als eine für das Grabmal allgemein beliebte bezeichnet. Der halbkreisförmige Abschluß derselben ist der besten Zeit der florentiner Renaissance eigen und erst in einer späteren Periode weicht diese dem geraden horizontalen Abschlusse einer doktrinär gewordenen Stylrichtung, während die venezianische Kunst sich, wie am Vendramin-Denkmale, gleich vom Beginn an der wagerechten Ueberdeckung bedient, obwohl nach dem Vorbilde der Marcuskirche Kirchenfaçaden und Thüren gern mit runden Lünetten versehen werden. Dagegen bedeckt auch die toskanische Frührenaissance stets die rechtwinklige Thüröffnung mit einem hochgewölbten Bogen, den sie mit einer Muschel oder Skulpturen ausfüllt. Das Altoviti-Monument von Rovezzano ist für Toskana ein seltenes Beispiel früher Anwendung eines starken horizontalen Gebälkes als Abschluß, dem aber noch weitaus seltener, und dann nur in der späteren Zeit geradlinige Giebel substituirt werden, wie dies bei Francesco da San Gallo im Kloster von San Lorenzo zu sehen ist.

Während beim ersten Beginne der Renaissance die Säulen stets glatt bis zum Kapitäle gehalten sind, werden die Pilaster immer mit Kannelirungen, oft auch mit reizend komponirtem Rankenwerk geziert. Mino kuppelte sogar zwei kannelirte Pilaster, ersetzte aber in nicht eben sehr glücklicher Weise die meist trefflich ornamentirten Kapitäle durch einen Konsolenaufbau. Fehlen die Pilaster ganz, so sind sie durch eine reich profilirte Einfassung der Nische vertreten, die vom Fußboden aufsteigt und ohne Unterbrechung sich dem Rund des Abschlusses anschmiegt. Am Schlusse des Bogens vereinigt dann eine Konsole die beiden Seiten der Profilirung. Am Mediceer-Sarkophage Verrocchio's ist dies in reicher, an dem Grabmale Strozzi in einfacherer Weise durchgeführt.

Das Hauptgesimse ist vielfältig gegliedert, der Fries meist mit einem Palmettenornament geziert (Abbildg. S. 267), seltener durch ein horizontal gestrecktes Rankenwerk, wie an den venezianischen Arbeiten, oder einfach kannelirt. Das Halbrund über dem Hauptgesimse ist

fast immer eine reich verzierte Lünette, in der sich ein Medaillon, meist mit der Madonna, befindet, das oft sehr prächtig durch Fruchtgewinde und Engelsköpfe, wie bei Rosellino und B. da Majano, umrahmt wird.

Die Rückwand der Nische ist naturgemäß nur ganz einfach durch drei oder vier Profile untertheilt; denn sie soll ja als ruhiger Hintergrund wirken, von dem sich der Sarkophag in scharfen Konturen recht präcise lostrennt; weßhalb auch die Anwendung farbiger Marmorplatten, die in die Rückwand eingelassen wurden, sehr häufig vorkommt. Der weiße Stein des Grabmonumentes selbst hebt sich trefflich davon ab. Auch an den Nischen der Kanzel von S. Croce ist dieses Princip gewahrt, und Verrocchio weicht nur zum Schaden des Totaleindruckes hiervon theilweise ab, wenn er die Hinterwand als Bronzegeflecht bildet, das sich am Sarkophage wiederholt. Die Gewohnheit der Venezianer, die Nischen perspektivisch zu dekoriren, fand in Florenz weniger Nachahmung als in Siena, wo Urbano da Cortona in San Francesco die Rückwand, an welcher der Todte liegt, architektonisch-perspektivisch behandelt. F. da Simone, Robbia, Mino bringen an der Rückwand Figuren an. Von ganz besonderem Reize sind in einzelnen Fällen die Umrahmungen der Madonnenbilder, und hier ist es namentlich L. della Robbia, der mit dem unscheinbaren Materiale der Terracotta herrliche Effekte zu erzielen weiß. Naive Holdseligkeit und Milde sind der Gesichtsausdruck seiner Madonnen, die manchmal polychromisch behandelt sind; und in voller Farbenpracht prangen die umgebenden Fruchtgewinde, wie dies an so vielen schönen Beispielen der florentiner Meisterwerke ersichtlich ist. Wird, wie am Strozzi-Monument in S. Maria novella, die Nische ohne Pilaster gebildet, trennt also kein horizontales Hauptgesims die Rückwand, so wird diese auch zusammenhängend und einheitlich dekorirt. B. da Majano setzt seine Madonna in die Mitte des Feldes und ordnet rechts und links schwebende Engel an, die in ihrer graziösen Schönheit lebhaft an Ghiberti erinnern. Der Mangel einer streng architektonischen Komposition kennzeichnet auch hier den Meister als eifrigen Anhänger seiner Richtung. Aehnliches findet sich am Marzuppini-Monument, an dem Brunnen Luca della Robbia's und am Noceto-Grabmale, wo, wie schon erwähnt, Reliefportraits die Zwickel füllen, welche übrigens in einzelnen Fällen auch leer bleiben. Eine einfache Muschel ersetzt oft alle Dekoration des Bogenfeldes oder dient, wie bei Donatello, als Hintergrund für das Madonnenbild.

Bekrönung.

In der Bekrönung des ganzen Baues spielte die Phantasie des Künstlers mit den mannigfaltigsten Motiven, unter denen die aus der Antike stammenden, wie z. B. Akroterien, nur selten vorkommen; man bedient sich deren weit lieber an Thüren, Brunnen &c. bei einfacheren Lösungen.

Am Marzuppini-Monument endigt das Grabmal mit einer Vase, von der Festons ausgehen. Engelgestalten von ziemlich kräftiger Bildung tragen dieselben und lassen die Kranzenden tief auf beiden Seiten heruntersinken. In ähnlicher Weise halten oft auch Engel einen Vorhang, der rechts und links vom Bogen an der Mauer befestigt ist. Als beliebtes Motiv endlich gelten Putten, die Fruchtkränze halten, welche das Wappen des Todten umfassen, eine Anordnung, die auch am Sarkophage selbst getroffen wird. An einem Werke Civitale's stehen am Gesimse Putten ohne besondere Aktion, während seltener sonstige Figuren, wie an Mino's Grabmalen, auf dasselbe gestellt sind.

Material.

Der eigenthümliche Reiz der Komposition, der den Werken toskanischer Frührenaissance eigen ist und dem ein unbefangener Blick sich nie und nimmer entziehen kann, wird noch



erhöht durch das herrliche Material, das dem ausführenden Künstler zu Gebote stand und das namentlich in der Detaildurchbildung des zartesten Ornamentes so weit zu gehen erlaubte, wie es der Gedanke des Meisters erheischte. Der zart ausgeglichene Ton des Materiales ist wirklich eine der Hauptquellen der Harmonie, die jene Kunstwerke umgiebt, und welche die Länge der Zeit bis jetzt nur erhöhte, indem sie dem durchscheinenden weißen Marmor jenen goldigen Ton verlieh, der gegenwärtig so charakteristisch für die Werke des Quattrocento ist. Der kalte, trockene Sandstein wurde nie zu ähnlichen Prachtwerken verwendet, wie man ihn denn überhaupt nur ausnahmsweise bei rein dekorativen Arbeiten benützte, und jedes der uns erhaltenen Werke bestätigt nur, daß die Künstler dieser Epoche den Werth ihres köstlichen Materiales nicht unterschätzten, welches auch die feinste Ranke ihrer Ornamente wirkungsvoll zur Ansicht brachte. Aber auch farbige Marmorarten, wie Verde antico, ferner Porphyr 2c., werden nach dem schon Gesagten zur Dekoration herangezogen, wogegen die musivische Arbeit, obgleich auch von dieser Art einige Prachtstücke, wie z. B. die Façade der Kirche von S. Maria novella, erhalten sind, seltener als im Mittelalter zu finden ist. — Grund der Vernachlässigung dieser Technik mag wohl sein, daß jene Zeit ihre Kirchenfaçade größtentheils unfertig ließ, also auch die Gelegenheit zu deren Mosaicirung fehlte. Eines der seltensten Beispiele dieser Dekorationsweise bietet die Grabkapelle in S. Miniato, die völlig im Einklange mit der Façade des ganzen Gebäudes und der Arbeiten im Innern steht (Abbildg.). Dabei macht sich in der Verwendung der farbigen Marmors dort ziemliche Willkür geltend; meist füllen regelmäßige geometrische Figuren die Basis des Sarkophages, und es ist in der Rückwand der Nische ziemlich unmotivirt eine farbige Tafel eingesetzt, die aus verschiedenen Steingattungen, wie Achaten 2c., besteht. Unstreitig ist es bei dieser Dekorationsweise leicht, in eine Art Spielerei mit Form und Farbe zu gerathen, die wohl auch dazu beiträgt, den Mangel der italienischen Gothik an organischer Durchbildung zu erklären, da sie gar oft zu diesem Mittel der Flächendekoration greift. Am Sassetti-Monumente ist dagegen nur schwarzer Marmor zur Dekoration der Basis verwendet.

Die Anwendung des Bronzegusses zu dekorativen Arbeiten, obwohl derselbe in seiner Technik weit ausgebildet und hochberühmt durch Meisterwerke war, wie die Pforten des Baptisteriums, ist an den Grabmalen der Florentiner eine verhältnißmäßig seltene zu nennen. Immer fanden sie im Marmor ein passenderes, würdigeres Material, immer zeigte es sich, daß in ihm lebensvollere, schöner modellirte Werke zu schaffen seien, die mit dem ganzen Reize der Unmittelbarkeit ihres Entstehens ausgestattet sind. Selbst Bronzekandelaber sind aus jener Zeit nur wenige erhalten, und die Bronzebasis des Desiderio da Settignano in den Uffizi gehört mit zu der nicht häufigen Anwendung dieser Technik bei Werken mehr

Donatello kombinirt am Grabmale in S. Giovanni zu Florenz Erz und Marmor, indem er den Sarkophag mit dem Todten aus Metall herstellt. Verrocchio begnügt sich, Bronzegeflecht als Verzierung auf rothen Marmor zu legen, und B. da Majano fügt nur eine Schrifttafel aus Bronze in den Sarkophag von S. Bartolo. Pollajuolo, der Bernini des Cinquecento, verallgemeinert später freilich die Anwendung des Bronzegusses, indem er den Sarkophag Sixtus' IV. in der Sakramentskapelle daraus herstellt, der mit den Figuren der Tugenden und freien Künste geschmückt ist. Am Grabmal Innocenz' VIII. sind gleichfalls Statuen aus Erz gegossen. Luca della Robbia endlich fügt ein neues Material in die Reihe der bis dahin gebrauchten. Durchaus originell in seiner Dekorationsweise wendet er die Terracotta schon an einem seiner frühesten Werke, dem Grabe Benozzo Federighi's in S. Francesco di Paolo bei Florenz, an. Schon in der Gesammtanordnung unterscheidet er sich von seinen Vorgängern. Statt des Nischengrabes wählt er eine viereckige Umrahmung von prächtig in der Farbe gehaltenen Bouquets aus gebranntem Thon, welche den Marmorsarkophag des Todten umschließt.

Den Hintergrund bildet er durch drei Basreliefs: Christus, Maria und Johannes. Wie Robbia regelrechte Grabnischen behandelt hätte, zeigt der schöne Brunnen in der Sakristei von S. Maria novella. Ein kräftig-schön kolorirter Feston schließt sich dort an den Bogen, der Fries ist blau, die Pilaster sind äußerst zart ornamentirt, dabei freilich zu direkt aus dem Marmor in das weit stumpfere Material übersetzt. Die Anbetung der Madonna ziert die Lünette, über der als Bekrönung reizende Putten als Festonhalter angeordnet sind.

Bildlicher Schmuck.

In jener Zeit eines allgemein regen Kunstlebens, in der man die Antike wieder in ihre Rechte einzusetzen begann, wo Sprache, Sitten und Kultur des Alterthums eifrig studirt und nachgeahmt wurden, wo Männer wie Donatello und Brunelleschi die ehrwürdigen Ruinen des alten Roms mit dem Maßstabe in der Hand durchwanderten, und der langsame Umwandlungsprozeß, welcher schon Jahrhunderte vorher durch Niccolo Pisano angestrebt war, mit einem Male zum gewaltigen Durchbruche kam, da konnte auch der bildliche Schmuck nicht in jenem eminenten Sinne christlich sein, wie er es im Mittelalter gewesen. Beschränkte Engherzigkeit allein kann schmerzlich davon betroffen werden, wenn ein Donatello und Andrea Sansovino ihre Arbeiten noch etwas unvermittelt neben das Christenthum setzen oder wenn man an den Geräthen und Monumenten der Kirche heidnische Attribute verwendet sieht. Ja, gerade für den unbefangen Denkenden wird die Naivetät und Ueberzeugungstreue, mit der dies geschah, nur den Reiz dieser Kunstwerke erhöhen, der jede nüchterne Kritik verstummen macht. Schon im 13. Jahrhundert, als Pisano die Kanzel im Baptisterium von Pisa mit Figuren füllte, deren antike Vorbilder man nicht weit davon im Camposanto finden konnte, war der erste reformatorische Schritt in der neuen Richtung geschehen. Allzuweit geht freilich hierin Filarete, der an den Pforten von St. Peter in Rom Leda mit dem Schwan und ähnliche mythologische Scenen darstellte; aber solche Vorbilder blieben eben ohne Nachahmer, und gerade die hier behandelten Kunstwerke sind ganz frei von diesem sichtlich auffälligen Vermengen der antiken und christlichen Anschauungsweise, die jetzt freilich eine andere geworden ist als in den Zeiten des Mittelalters. Das Hauptgewicht der christlichen Darstellungsweise wird in der Epoche der Renaissance auf den Hinweis auf das ewige Leben gelegt, das in der Darstellung der Madonna zum lieblichsten Ausdrucke gelangt, weßhalb diese auch für die Grabmonumente typisch geworden ist. Der Gedanke, die jungfräuliche Gottesmutter als Fürsprecherin des Todten am Thron des

ewigen Richters darzustellen, ist gewiß ein echt christlicher und tröstlicher. Die Darstellung der Madonna mit dem Kinde wurde damit jener Zeit so sympathisch, daß sie die Hauptaufgabe aller bildenden Künste war und lange Zeit fast ausschließlich blieb. Beinahe immer stellen sie die Florentiner Bildhauer als Brustbild dar, in ein Rund komponirt; bald hält sie das segnende Jesukindlein auf den Knieen, bald liegt es vor ihr und sie betet es an.

Die schönsten Intentionen haben die Meister der Frührenaissance in diesen Darstellungen verwirklicht, und besonders herrlich sind auf diesem, wenn auch beschränkten, Gebiete die Leistungen eines A. Rosellino, Mino und Robbia, welch' letzterer ganz speziell durch eine rührende Innigkeit des Gefühles sich in der Behandlung dieses Motives auszeichnet. Freilich kann nicht geleugnet werden, daß durch den typisch gewordenen Gesichtsausdruck die Wirkung seiner Arbeiten um etwas abgeschwächt wird, während andererseits ein schüchtern-naiver Reiz ihnen spezifisch eigen ist, was namentlich von jener Epoche gilt, die dem Höhepunkte der Kunst gerade vorangeht. Was hier von der Bildhauerei gesagt ist, gilt im gleichen Maße von der Malerei der toskanischen Schule. — Bei den Anhängern Ghiberti's, zu denen z. B. Rosellino zählt, trifft man den Hintergrund des Medaillons auch perspectivisch behandelt, was freilich als ein großer Mißgriff bezeichnet werden muß. Zu beiden Seiten der Madonna finden in der Lünette oft anbetende Engel oder Engelsköpfchen Platz, jugendliche, nach Art des Mittelalters ganz bekleidete Gestalten, die ganz besonders in den Werken della Robbia's, auf blauen Grund gestellt, den Raum sehr schön ausfüllen. Fehlt das Medaillon in der Lunette, so sind oft Madonna und Engel frei hinein komponirt. Nie aber trifft man dort mehr als drei Personen außer dem Jesukinde, im Gegensatze zu den venezianischen Gräbern, wo eine figurenreiche Gruppe, die stets den Verstorbenen, gewöhnlich in knieender Stellung vor der thronenden Maria, umgeben von Heiligen still vor sich hinbetend enthält, den Raum ausfüllt. Das Fehlen der Madonna an einem Grabmale florentinischer Renaissance zählt besonders in der ersten Zeit zu den Ausnahmen, ebenso selten sind andere christliche Darstellungen mit hereingezogen.

Eine Hauptrolle in der Verkörperung der christlichen Idee spielen die Engelgestalten, die z. B. Ghiberti so schön an seiner Arca S. Zanobi durchgebildet hat, wo je drei auf beiden Seiten in weiten faltigen Gewändern schwebend einen Kranz halten. Benedetto da Majano, der, obgleich nicht geradezu ein Schüler Ghiberti's zu nennen, doch sehr von ihm beeinflußt ist, bringt solche die Madonna anbetenden Engelgestalten am Strozzi-Monumente an. An dem der Beata Villana halten sie Vorhang und Spruchband, darüber wird eine Krone mit Strahlenkranz von zwei Händen getragen. Civitale, ein Künstler, dessen Werke sich in mancher Hinsicht von denen seiner Zeitgenossen unterscheiden, und die daher auf einen ganz exceptionellen künstlerischen Geist schließen lassen, hat die anbetenden Engel in schöner Weise, tief inbrünstig bewegt, darzustellen gewußt, wie er denn überhaupt in seinen späteren Werken eine große dramatische Auffassungsgabe bekundet.

Sehr malerisch behandelte Rosellino das ganze Grabmal der Kapelle des Kardinals von Portugal (Abbildg.), die auch sonst noch so manches Bemerkenswerthe in Marmorarbeiten, einen Altar, Bischofsstuhl 2c., enthält. Seine Engel haben Krone und Lilien als Symbol der Jungfräulichkeit in Händen und stehen in etwas theatralischer Weise, die unwillkürlich an den Barockstyl mahnt, auf der Gesimskante. Die Ausführung der Details ist dann freilich mit dem edelsten Schönheitsgefühle durchgeführt. Der Ruf, den dieses Werk sogleich nach seiner Entstehung erlangte, war ein weit verbreiteter und bewog sogar den Herzog von Amalfi, für Monte Oliveto in Neapel eine Wiederholung dieses Grabmales vom Künstler zu verlangen, die derselbe mit Hinzufügung eines Reliefs der Auferstehung Christi auch ausführte.

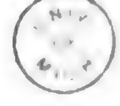


Grabmal des Cardinals von Portugal.

Gezeichnet von Valentin Teirich.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870. Verlag von E. A. Seemann

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Unter den sonstigen figürlichen Darstellungen ist die des Gottvater an dem Grabmale Aragazzi von Donatello zu erwähnen. Dieses schöne Relief, einer der wenigen Theile, welche von diesem berühmten Werke erhalten sind, ist jetzt in der Kirche von Montepulciano in eine Wand eingemauert, erlitt bei einem Neubau jedoch leider eine bedauerliche Beschädigung. Michelozzo war auch hier, wie so oft, der Mitarbeiter des Künstlers.

Ein weiteres Motiv zur figürlichen Dekoration gaben die freien Künste, dann die drei göttlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, sowie die sieben theologischen Tugenden ab. Der erste Bildhauer der Renaissance hat noch viel aus dem mittelalterlichen Formenwesen in seine Figuren und Ornamente mit herübergenommen; am Grabmale Bentivoglio in der Kirche S. Giacomo maggiore zu Bologna bringt er außer den Statuen von S. Peter und Paul auch die Figuren der Klugheit und Mäßigung, Stärke und Treue an, die in ähnlicher Weise am zerstörten Aragazzi-Monument zu sehen sind, wo die Stärke eine Säule trägt. Von den übrigen Figuren ist leider nur die Treue noch erhalten. Dieselben Tugenden, in Nischen stehend, sind an dem Grabmale Johann's XXIII. von Donatello zu sehen, worunter die Treue der Hand Michelozzo's zugeschrieben wird, und im Dossale des schon mehrfach erwähnten Bartolo-Altars, einem Werke B. da Majano's.

Am Grabmale des Grafen Ugone, († 1006), des Stifters der Badia und vieler anderer Klöster, ist die Barmherzigkeit als Frau symbolisirt. Sie trägt ein Kind auf dem Arm und zieht ein zweites zu sich herauf. Lang und etwas hager, wie alle Arbeiten Mino's, ist auch diese Gestalt, und die gleiche Bemerkung gilt von der Figur der Gerechtigkeit, womit Mino das Monument Bernardo Giugni's in derselben Kirche schmückte. Giugni war Gonfaloniere di Giustizia der Republik, die Wahl jener symbolisirenden Gestalt daher nahe gelegt, die der Künstler auf einer kleinen Konsole an die Rückwand oberhalb des Sarkophags stellte.

Bemerkenswerth ist es, daß die Künstler dieser Zeit die Allegorien nie mißbrauchten, wie es später gar nicht selten und namentlich an den venezianischen und römischen Gräbern von Kriegern und Gelehrten geschah, wo dann auch der Tod in seiner ganzen Scheußlichkeit oft genug illustrirt wurde. Ueberhaupt ist die Darstellung des Todes in der Frührenaissance selten, und wo sie erscheint, ist sie im Geiste der Antike gegeben. Ein Jüngling oder Genius mit gesenkter Fackel steht am Ende der Bahre; höchstens deutet ein Todtenkopf, wie an der Basis des Grabmales Portugallo, auf das Schreckliche in dem Gedanken an den Tod, der bei Rovezzano insofern noch etwas prononcirter erscheint, als dieser Künstler zwei Todtenköpfe, mit Bändern umschlungen, in starkem Relief ausführte. An einer anderen Arbeit desselben Meisters sind in die Archivolten kleine Todtenköpfe mit gekreuzten Gebeinen als Ornament eingefügt. Das Symbol der Zeit, eine geflügelte Scheibe oder Muschel, wird häufig zwischen Sarkophag und Basis angebracht und in farbigem Marmor ausgeführt.

Antike Motive wurden, wie schon erwähnt, fast nie in den Arbeiten des 15. Jahrhunderts tendenziös verwendet, was später häufig geschah. Das Sassetti-Monument bildet eine vereinzelte Ausnahme, während später Montorsoli und Santa Croce am Grabmale Sanazzaro in Neapel nicht nur Nymphen und Satyrn anbrachten, um den arkadischen Dichter zu feiern, sondern auch die Statue des Apollo und der Minerva zum Schmucke des Werkes benützten.

Erzählende Reliefs.

Die große Bedeutung, welche das Mittelalter dem erzählenden Relief beilegt, die häufige, ja ausnahmslose Verwendung desselben in jener Epoche geht in der Zeit der Renaissance

zum großen Theil verloren. Nur an sehr großen, hervorragenden Denkmalen, an Heiligengräbern z. B., ist eine Reihe solcher erzählender Reliefs eingeschaltet, die jedoch leider oft der Zerstörung anheimgefallen sind. So ist von Ghiberti, dem Hauptmeister des erzählenden Reliefs, nur ein einziges, das am Bronze-Sarkophage des heiligen Zenobius (1440), auf unsere Zeit gekommen. Der Sarkophag hat die Gestalt eines länglichen Parallelepipeds, dessen Seiten damit bedeckt sind. Die eine Langseite stellt die Wiedererweckung eines Kindes durch den Heiligen dar, welches nebst seiner Mutter zum Mittelpunkt und Vordergrund wird. Die Umgebung bildet die Masse des staunenden Volkes, das in einer trefflichen Weise in flachem, vielfach abgestuftem Relief gegeben ist, wie es nur Ghiberti gelingen konnte. An den Schmalseiten finden ähnliche Todtenerweckungen Platz, während die zweite Langseite von den schon früher besprochenen Engelgestalten eingenommen wird. Das größte Werk Donatello's, das Monument Aragazzi in Montepulciano, ist leider zerstört; doch sind viele ehemals daran befindliche erzählende Reliefs, wie die Bilder der Familie Aragazzi mit Madonnen, Mönchen rc. erhalten. Ein gleiches Schicksal erfuhr Gualberti's Monument von Rovezzano. Bei der Belagerung von Florenz 1540 zerstört, konnten nur fünf und zwar sehr verstümmelte Reliefs gerettet werden, die aber trotzdem heute noch eine Zierde der Sammlung der Uffizien bilden. Leider hat uns die Ungunst der Verhältnisse von den vielen Statuetten, die es enthielt, keine einzige erhalten. Gehört dieses Werk auch der späteren Periode an, deren charakteristisches Merkmal ein hohes Relief ist, so ging doch damit ein großer Schatz verloren.

Nicht besser erging es dem Grabmale, das Francesco Tornabuoni seiner Frau in S. Maria sopra Minerva zu Rom errichten ließ. Ein Relief, das den Tod der Frau in unangenehmem Realismus schildert, jetzt in den Uffizi aufgestellt, läßt trotzdem den Werth der strengen, künstlerischen Durchführung an diesem Werke von Leonardo da Vinci's Lehrer wohl erkennen.

Gut erhalten dagegen sind die Skulpturen am Altar des heil. Savino, bestehend aus sechs Feldern am Sarkophage, welche Scenen aus dem Leben desselben schildern und in flachem Relief, jedoch nur mit wenigen Figuren, ausgeführt ganz im Geiste Ghiberti's gedacht sind.

In San Francesco zu Rimini, von unbekannter Hand und mehr im Stil des vorigen Meisters, ist das Relief einer Minerva, umgeben von Familiengliedern des Hauses Malatesta, gleichfalls noch vorhanden; Sigismund, einer derselben, erscheint vor der Göttin auf einer Quadriga mit Gefangenen u. s. w. Es werden also ähnlich, wie aus dem Leben der Heiligen, charakteristische Scenen aus der Lebensthätigkeit der Verstorbenen oder seiner Familie in erzählenden Reliefs wiedergegeben. War der Verstorbene Lehrer oder Jurist, so stellt ihn der Künstler, wie dieß schon im Mittelalter gebräuchlich, im Kreise seiner Schüler oder als Richter dar. Ein Beispiel hierfür ist des Juristen Filippo Lazzari's Grab in San Domenico zu Pistoja von Bernardo Rosellino, wo der Verstorbene, zu beiden Seiten umgeben von seinen symmetrisch angeordneten Schülern, in eine freie Architekturperspektive gestellt ist.

Mehr schon in das Bereich ornamentaler Skulptur gehören die vielen Darstellungen von Kinderengeln (Putten), welche in den verschiedensten Attitüden und Beschäftigungen, groß und klein, unendlich oft sich wiederholen. In der Durchbildung dieses liebenswürdigen Motives haben einzelne Künstler wahrhaft Unübertreffliches geleistet. Die Puttendekoration ist ein specifisches Charakteristikum der Renaissance geworden, und Werke, die ihrer sonstigen Anlage und Ornamentik nach noch sehr an das Mittelalter erinnern, lassen sich hieran mit Bestimmtheit als Schöpfungen der Renaissance erkennen. Wenn Dona-

tello auch häufig Putten als Festonträger ꝛc. anwendet, so bildet er sie doch bei weitem nicht zu solcher Schönheit aus wie Mino und Robbia. Welch ein Unterschied in der Behandlung des gleichen Motives in spätern Epochen und in der Barockzeit, wie kontrastiren die dickköpfigen und fetten Kinder eines Boucher und Testelin, die doch gerade in dieser Richtung excellirten, mit den reizenden Gestalten der früheren Meister!

Ornament.

Einen Uebergang von dem figürlichen zum rein ornamentalen Dekorationswesen bilden die Sphinxe, Drachen ꝛc., die in der Frührenaissance so häufig Verwendung finden, so charakteristisch gezeichnet und komponirt sind. Mag man es immerhin eine Ungereimtheit nennen, wenn dem menschlichen Oberkörper Fischleiber angesetzt werden, oder Thiere in Akanthusblätter auslaufen, auf den Beschauer wirkt eine solche Ueberwucherung der Phantasie des Künstlers denn doch überaus anziehend. Ein Blick auf die Basis des Marzuppini-Monumentes, auf die Arbeiten eines Quercia in Siena und Orvieto wird jeden, dessen Gefühl für eine freie, echt künstlerische Auffassung nicht völlig erstorben ist, von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen.

Eine große Rolle in der Dekorationsweise der Renaissance spielt der Feston oder Fruchtkranz, der bald an mehreren Punkten aufgehangen ist, bald von Putten getragen wird. Trotz dem feinsten Naturstudium ist der in Marmor übertragene Fruchtkranz doch



Fries von einem Grabmal in der Badia zu Florenz.

nie naturalistisch, und wenn Ghiberti an seinen Bronzethüren in dieser Beziehung viel weiter geht, so ist er dabei durch die Natur des Materials vollkommmen gerechtfertigt. Vögelchen, Orangen, Blüthen und Blätter in malerischer Anordnung bilden schöne Festons längs den Thürpfosten des genannten Werkes. Die Schule der Robbia's fand aber vor allen Andern in diesen Blumen und Fruchtguirlanden ihre wirksamsten Dekorationsmittel. Ohne zu deren Bildung anderer als ganz alltäglicher Gewächse zu bedürfen, modellirt sie Blüthen und Früchte in Thon und überzieht die reich komponirte Zusammenstellung mit prächtig farbigen Glasuren.

Größtentheils ist die Bildung des Pilasterkapitäls eine reiche; Voluten, Palmettenornament oder Akanthus zieren es in allen Fällen. Ganz besonders reich in der Komposition aber sind die Pilaster gehalten, wenn sie unkannelirt bleiben. Zu den schönsten dieser Art gehören die des Monumentes Altoviti, reich und phantasievoll mit Ranken und Figuren geschmückt, ebenso die einfach und zart in der Silhouette gegebenen von B. da Majano am Altare von S. Trinità.

Von großer Schönheit trotz der mangelnden Motivirung sind endlich manche Pilaster, die blos durch Uebereinanderstellung von kandelaberartigen Stücken dekorirt sind, bewunderungswerth ist die Zartheit, mit der die Formen in dem trefflichen Materiale wiedergegeben werden und die Vollendung der Technik, mit der die Künstler jener Zeit gearbeitet haben. Bemerkens-

werth ist dabei die Art und Weise, wie bei flach gehaltenem Relief die Konturen präcisirt sind, was durch tief eingebohrte Löcher geschieht, die ihre Wirkung nur dann verlieren, wenn sie, wie in einigen Fällen, allzuhäufig angewendet werden. In dem Anpassen der Form an das Material hat die Renaissance Unerreichtes geleistet. Anders komponirt sie in Marmor, anders in Stein, und versteht die Terracotta ebenso auszubeuten wie das Holz, indem sie mit feinstem Gefühle Aenderungen in Zeichnung und Modellirung des Ornamentes je nach dem verwendeten Materiale eintreten läßt. Einen schlagenderen Beweis für das Gesagte giebt es nicht als den Vergleich eines reich komponirten Pilasters in Marmor mit dem davon abgenommenen Gipsabguß. Während dort dieselben Formen den Raum trefflich ausfüllen, erscheinen sie im Gips überladen und unklar; die Werke der Renaissance wollen eben im Originale studirt und genossen sein.

Eine Kunst-Statistik Frankreichs.

„Annuaire“, veröffentlicht durch die „Gazette des Beaux-Arts,“ Jahrgang 1869, 1 Band, 8°. mit Holzschnitten, LXXXVI u. 294 S.

Schon vor einiger Zeit hat die „Gazette des Beaux-Arts“ einen mit Holzschnitten ausgestatteten, reichen Band veröffentlicht, der sich ebensosehr durch seinen praktischen Nutzen wie durch sein wissenschaftliches Interesse auszeichnet. Es ist das Annuaire, „enthaltend alle für Künstler und Kunstfreunde unentbehrlichen Ausweise.“ Der Zweck des Werkes ist, vor Allem Thatsachen, Ziffern, Dokumente zu geben; und es weiß deren eine so reichliche Fülle zusammenzustellen, daß das gesammte künstlerische Leben des heutigen Frankreichs uns darin wie in einem objektiven Gemälde entgegentritt.

Obwohl nicht Statistiker und Geschäftsmann von Profession, können wir doch dem Wunsche nicht wiederstehen, aus dieser Arbeit den so interessanten und originalen geschäftlichen Theil auszuziehen, das Soll und Haben der Kunst, der in Frankreich ebensowenig wie in Deutschland diese Seite der Prosa des Daseins abgeht. Unsere deutschen Leser werden so erfahren, wie es mit den materiellen Faktoren in dem Kunstleben ihrer Nachbarn steht. Wir werden ihnen dabei nach Kräften Ziffern vorführen, werden unsere Abschätzungen so genau wie möglich machen, amtliche Dokumente für uns sprechen lassen, kurz unsere Leser in den Stand setzen, mit eigenen Augen über die Natur und Ausdehnung der pekuniären und sonst ihr zu Gebote stehenden Hülfsquellen der französischen Kunst zu urtheilen. Ein andermal kommen wir auf den wissenschaftlichen Theil des Gegenstandes zurück, auf die Beschreibung der Sammlungen, Bibliotheken, Museen, von alten oder neuen Denkmalen, deren Verzeichniß das Annuaire in so vollständiger Weise gibt.

Das Annuaire beginnt mit der Grundlage aller Kunst, mit den Künstlern. Es gibt uns eine lange Liste derselben, mit Angabe von Geburtsort, gegenwärtigem Wohnort, erhaltenen Auszeichnungen &c. Maler zählt es nicht weniger als dreitausend auf, Franzosen und Fremde, die, sei es in Frankreich wohnen, sei es daselbst ausgestellt haben; wir erfahren, daß davon ungefähr 600 Einheimische und 180 Fremde für ihr Talent auf den jährlichen Ausstellungen in den Champs Elysées amtlich ausgezeichnet worden sind; daß die übrigen alle ein gewisses Ansehen genießen, um nicht zu sagen, eine gewisse Berühmtheit, welches Wort mit der Zahl dreitausend sich nicht recht vertragen würde. Bildhauer und Stempelschneider finden wir 800 bis 900, davon 200 ungefähr, die die Medaille bekamen; Kupfer-, Stahl-, Holzstecher und Radirer 350 bis 400 (100 be-

lohnt); Lithographen 100 (30 Preise). Die **Architekten** von **Paris** allein bilden eine Armee von 1200 Mann, bisher auf den leisesten Wink Haußmann's zum Niederreißen und Wiederaufbauen bereit. Verstand er's doch auch, ihnen allen Arbeit zu geben: denken wir nur an den neuen Opernbau, der allein 400 Künstler von den verschiedensten Waffengattungen und Graden beschäftigte. Ohne die Architekten in der Provinz zu zählen, haben wir demnach eine erste Summe von 5 bis 6000 Jüngern der Kunst, fast lauter Franzosen. Diese Ziffer ist schon recht ansehnlich, begreift aber doch nur die Avantgarde einer ungeheuren Menge, die hinter den vorderen Reihen sich herumtreibt und den weiten Bereich der Kunst erfüllt. Sie bezieht sich nur auf die „gesetzten", „anständigen", in Ehren und Ansehen, kurz im Besitz einer Lebensstellung schon jetzt oder in Bälde befindlichen Leute. — 4000 von ihnen sind Mitglieder der bekannten Gesellschaft Taylor und bezeugen dadurch ihre mehr kluge als poetische Vorsorge, sich selbst ein Stück Brot für ihre alten Tage, ihrer Familie eine Pension nach ihrem Tode zu sichern. Allen diesen Aristokraten oder mindestens Bourgeois der Kunst muß man noch hinzufügen die Proletarier, die unregelmäßigen Freibeuterschaaren aus der Bohême, die zahlreichen Unbekannten, die in der Provinz ihr Leben fristen, mit einem Worte alle die, welche vergebens den Zutritt zum Salon erstreben oder bereits darauf verzichtet, oder niemals danach verlangt haben. Ihre fast erschreckende Zahl beträgt sicher das **Doppelte**, wenn nicht das **Dreifache** ihrer glücklicheren Fachgenossen: — und doch sind die Gewerbekünstler, Zeichenlehrer u. s. w. darin noch nicht einbegriffen. Jetzt komme Einer und behaupte, daß die Künstler in dem Frankreich des 19. Jahrhunderts keinen großen Platz einnehmen!

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den verschiedenen Zahlenverhältnissen, zu deren Aufstellung und Betrachtung der Salon, die jährliche Kunstausstellung, uns veranlaßt, nach welchem das Annuaire eine Liste verfaßt hat; er ist in Frankreich der Barometer der Kunst, und ihm verdankt der Leser folgenden Kurzweil aus dem Bereiche der Statistik. Zunächst giebt die **Nationalität** der ausstellenden **Franzosen** uns dazu Stoff. Im Jahre 1866 waren im Salon vertreten: 40 Maler aus Flandern, 40 aus der Normandie, 35 aus dem Rhonedepartement, 15 aus der Franche Comté, 30 aus der Bretagne, 30 aus Lothringen, 32 aus dem Elsaß; 1868, 44 aus Flandern, 52 aus dem Dep. der Rhone, 41 aus Lothringen, 37 aus der Bretagne; 1869, 30 aus der Franche Comté, 19 aus dem Dauphiné, 16 aus Poitou, 6 aus der Auvergne u. s. w.; einige Provinzen hatten keinen einzigen. Die Ursachen dieser Ungleichheit verdienten wohl gründlicher untersucht zu werden, wenn der Platz es uns erlaubte.

Betrachten wir dagegen die Nationalität der ausgestellten Gegenstände, wenn ich mich so ausdrücken darf, so finden wir, in Zahlen ausgedrückt, eine Feststellung der Hauptgeschmacksrichtungen unserer Zeit. Hier nur für einige Ausstellungen die Angabe der Länder, aus denen die Maler, einheimische oder fremde, vorzugsweise den Stoff zu ihren Gemälden entnommen haben:

Salon von 1845. Der Orient begeistert 20 Maler und Zeichner, Spanien 3, Italien 55, die Bretagne 13, die Schweiz 15. Salon von 1869, der Orient 40, Spanien 20, Italien 70, die Schweiz 15, die Normandie 70, die Umgebungen von Paris gar Hundert oder mehr 2c. 2c. Explication des ouvrages de peinture etc.). Ist das nicht ein wirklicher Maßstab für den Geschmack des Publikums? Und beweisen diese beredten Ziffern nicht die stets wachsende Vorliebe einerseits für jene farbenreichen Länder, den Orient, Spanien, Italien; andrerseits für jene Länder mit malerischen und ursprünglichen Sitten und Gebräuchen, wie die Bretagne sie darbietet, und in erster Linie für die beinahe ausschließliche Herrschaft des paysage intime, der nicht nach großen Effekten hascht, der die Gletscher und Seen der Schweiz dem Pinsel einiger Engländer und Amerikaner überläßt, und sich dafür auf die bescheidenere und weniger glänzende Natur der Normandie und der Umgegend von Paris beschränkt?

Eine Prüfung der pekuniären Hülfsquellen, der Sprungfedern, welche die Einbildungskraft dieser Tausende von Künstlern nicht weniger mächtig in Bewegung setzen als die schöne Natur oder die Sitten dieser Gegenden, zeigt uns einen argen Kontrast: glänzend sind sie in Paris, das fast noch mehr ein europäischer als französischer Markt ist, fast Null in der Provinz. Sie beweist uns weiter — warum sollten wir es zu leugnen suchen? — daß die gegenwärtige Regierung viel für die Künstler und selbst für die Kunst thut. Folgende amtliche und wenig bekannte Beweisstücke setzen

unsere Leser selbst in den Stand, den stets aufsteigenden Marsch im Budget der Beaux-Arts von 1842 an bis 1869 zu verfolgen.

	1842.	1848.	1851.	1869.
	Frcs.	Frcs.	Frcs.	Frcs.
Académie des Beaux-Arts	87,000	84,500	83,500	(88,000)
Subskriptionen	50,000	170,000	126,000	136,000
Kunstanstalten	443,500	472,000	454,000	436,000*)
Kunstwerke	400,000	500,000	900,000	930,000
Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler	600,000	800,000	745,000	1,000,000
Für Aufmunterung und Subskriptionen	311,000	211,000	211,000	234,000
Das Personal der Beaux-Arts	101,500	70,200	79,000	—
Nationalmuseen	—	338,000	370,000	—
Ankauf von Gemälden und Skulpturen für den Louvre	—	—	50,000	—
Entschädigungen an Künstler, Maler, Musiker u. s. w.	137,700	137,700	137,700	—
Zuschüsse an Theater	1,084,200	1,963,034	1,134,000	1,837,000
Zuschuß zu der Pensionskasse der Académie de Musique	185,000	210,000	210,000	—
Ausstellung von Werken lebender Künstler	—	—	—	315,000
Im Ganzen	3,399,400	4,565,192	4,635,900	

Vorstehende Tabelle giebt zu verschiedenen Bemerkungen Anlaß. Zunächst, daß das gesammte ordentliche Budget des Ministeriums des kaiserlichen Hauses und der Beaux-Arts für 1869 12,151,600 Fr. beträgt, wovon aber nur der kleinste, der von uns bezeichnete, Theil der Kunst zu Gute kommt, und ein noch kleinerer den zeichnenden Künsten. Nahe an 4 Millionen sind den Gestüten gewidmet, die selbst unter dem neuen Ministerium von Maurice Richard mit den Beaux-Arts verbunden sind**); die sogenannten Civil-Gebäude beanspruchen weitere $2^1/_2$ Millionen; endlich das Personal der Centralverwaltung, der Archive, das Napoleonsfest am 15. August, kosten beinahe auch eine Million. Es bleiben also für die Künste, Musik, Theater, alles mit eingeschlossen, ungefähr 5 Millionen Franken. Doch muß man auf der anderen Seite die außerordentlichen Zuschüsse berücksichtigen, die 1869 ebenfalls beinahe 5 Millionen Franken betragen haben und die zu großen Unternehmungen bestimmt sind, z. B. zum Bau der großen Oper. Für letztere schätzt man die Ausgaben — ausschließlich der für innere Einrichtung und Maschinerie — auf 31 Millionen, von denen 21,579,224 vor dem 31. December 1868 verausgabt worden sind.

Bezüglich der verschiedenen Posten bemerken wir, daß die Akademie der Beaux-Arts jetzt vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts abhängt; daß die Museen heute der Civilliste zur Last fallen und daß aus diesem Grunde in den von den Kammern festgesetzten Budgets für sie nichts bestimmt ist. Der Louvre verfügt über ungefähr 100,000 Franken jährlich für seine 25 Abtheilungen; durch seine Zurückgabe an den Staat würde man seine Hülfsquellen vermehren, doch nicht so beträchtlich, wie man wohl sagt: davon kann man sich überzeugen durch Betrachtung der jämmerlichen Summen, die der kaiserlichen Bibliothek und den anderen wissenschaftlichen, gerade dem Staate angehörenden Anstalten angewiesen sind. —

Was den Ankauf von neuen Werken und die von der Regierung gemachten Bestellungen betrifft, so macht die Chronique des Arts auf die auffällige Thatsache aufmerksam, daß die Durch-

---

*) Französische Akademie in Rom . . . 147,200 Fr.
École des Beaux-Arts . . . 190,000 „
Unentgeltliche Zeichenschulen in Paris, Lyon, Dijon . . . 99,400 „

**) Neuerdings ist in dieser Hinsicht eine Aenderung eingetreten; zwei kürzlich erschienene kaiserliche Dekrete regeln die Wirksamkeit des Ministeriums der schönen Künste, welches fortan den Titel „Ministerium für Literatur, Wissenschaften und schöne Künste“ führen soll. Die Verwaltung der Gestüte wird danach von dieser Centralstelle abgelöst und dem Ministerium für Handel und Ackerbau überwiesen; dagegen erhält sie vom Unterrichtsministerium die Verwaltung der Akademien, der Staatsbibliotheken, der Ecole des Chartes, der gelehrten Gesellschaften, der vom Staate subventionirten wissenschaftlichen und literarischen Missionen und Zeitschriften ꝛc. Anm. d. Red.

schnittssumme für ein angekauftes Gemälde von 3,413 Fr. im J. 1863 auf 1,840 Fr. im J. 1866 gefallen ist, eine ärmliche Summe, mit der man freilich eine größere Anzahl Personen verpflichten kann; weiter, für bestellte Werke von 1,659 Fr. (1863) auf 1,183 (1866); endlich, daß unter den 762 vom J. 1862 bis 1866 bestellten Kunstwerken 354, sage 354 Portraits der kaiserlichen Familie zu einem Gesammtkostenpreis von 424,800 Franken, also mehr als einem Drittel der für alle Bestellungen aufgewendeten Summe sich befanden. — Zum Schluß fügen wir beim Artikel: Exposition des Artistes vivants noch hinzu, daß Eintrittsgeld und Verkauf von Katalogen im Durchschnitt 200,000 Franken eintragen.

Diese verschiedenen Ziffern beweisen uns, daß, was man auch sagen mag, die von der Regierung des 2. December zur Unterstützung der gegenwärtigen Kunst gebrachten Opfer zahlreich und bedeutend sind.

Nicht dasselbe kann man sagen von den Opfern, die von privater Seite aus durch Gesellschaften, Gemeinden &c. gebracht werden. Einen allgemeinen Kunstverein*) für ganz Frankreich gibt es nicht, und von der Regierung fallen wir, ohne Mittelstufe, sogleich herunter zu den Kunstvereinen (Sociétés des Amis des Arts) der Provinz. Der Fall ist hart, und das Schauspiel, das sich uns hier darbietet, nichts weniger als anmuthig. In diesen dünn gesäeten und wenig lebenskräftigen Gesellschaften äußert sich fast das ganze Kunstleben, fast der ganze Kunstsinn der französischen Provinzen. Die einzelnen Privatleute kümmern sich kaum um die Kunst, und die städtischen Behörden zeigen eine bejammernswürdige Sparsamkeit. Zumal wollen sie nichts wissen von der Monumentalmalerei, die in Deutschland sich so behaglich über die Wände so vieler Rathhäuser, Museen, Paläste ausbreiten kann, oder wenn sie einmal sich diesen Luxus erlauben, so geschieht es unter Bedingungen, die wahrhaft erniedrigend sind für die Künstler. Ich könnte hier den Namen einer reichen Stadt anführen, einer Stadt von mehr als 80,000 Einwohnern, die einem hervorragenden Maler für fünf große zur Auszierung eines Rathhauses bestimmte Felder 1,600 Franken bezahlt, Alles in Allem! Man kann daraus ersehen und unsere Leser werden unserm Urtheil beistimmen, daß in Frankreich die Kunst über weniger Mittel verfügt als in Deutschland, (Paris auf der einen, Berlin und Wien auf der anderen Seite nicht in Betracht gezogen).

Den Kunstvereinen, deren Bemühungen anerkannt zu werden verdienen, will es nicht recht gelingen, auf französischem Boden Wurzel zu fassen. Das Annuaire nennt deren nur höchstens dreißig, also zwei ungefähr auf fünf Departements, und kaum einen auf eine Million Einwohner. Das ist gar wenig. Ihre Einkäufe sind im Allgemeinen sehr bescheiden und ihre ganze Einrichtung ohne feste Grundlage; dabei sind sie vereinzelt und ohne Verband unter einander; das System der Wanderausstellungen ist ihnen fast unbekannt.

Paris zunächst hat keinen solchen Verein (der Club des Mirlitons, Place Vendôme, der Cercle des Beaux-Arts, rue de la Chaussée d'Antin, sind gesellige Vereine). Ebensowenig besitzen Toulouse, Mühlhausen, Lille welche. Letztere so blühende und so bevölkerte Stadt hat von 1834 bis 1868 nur eine einzige Ausstellung in ihren Mauern gesehen, allerdings sind darauf für 300,000 Franken Kunstwerke verkauft worden. Nach diesen von den Musen verlassenen Städten kommen jene, deren Vereine von Zeit zu Zeit einmal eine gewisse Wirksamkeit entfalten: der Kunstverein von Troyes hat von 1843 bis 1868 sechs, der von Cambray seit 1826 fünf Ausstellungen veranstaltet; in Châlons s. S. sollten anfangs alle fünf Jahre Ausstellungen stattfinden: von dieser Bestimmung ist man leider abgekommen; im Hâvre hat man es in einem Zeitraum von 10 Jahren (1858 bis 1868) bis zu zwei Ausstellungen gebracht.

Wir steigen eine Stufe höher und kommen zu den ziemlich zahlreichen Kunstvereinen, die alle zwei Jahre eine Ausstellung veranstalten: Nimes, Nancy, Metz, Boulogne, Limoges u. s. w.

Nur einige wenige Städte zeigen uns den Kunstverein, wie er sein soll, in einer regelmäßigen

*) Ich sehe ab von der Association des Artistes (Taylor), die einfach eine Gesellschaft zur gegenseitigen Unterstützung ist und mit der Pflege der Kunst selbst gar nichts gemein hat. Im Jahre 1867 beliefen sich ihre Einnahmen auf 98,342 Franken, ihre Ausgaben für Unterstützungen und Pensionen auf 30,297 Franken. (Annuaire de l'Association).

Wirksamkeit gleich der, welche die deutschen entfalten. Obenan steht Bordeaux: auf der Ausstellung von 1868 haben Stadt, Private und Kunstverein 90,000 Franken, und von 1851 bis 1868: 823,880 Fr. für Ankäufe ausgegeben. An zweiter Stelle kommt Lyon. Im Jahre 1868 hat der dortige Verein für 27,750 und seine Einwohner für 25,500 Franken Kunstwerke gekauft, zusammen für 63,000 Fr. Die Erwerbungen des Vereins von Rouen belaufen sich auf 15.000 Fr. und auf die Gesammtsumme von 200,000 Fr. ungefähr die Erwerbungen von Stadt, Privaten und Verein während der Jahre 1859 bis 1869. In Versailles gibt der Kunstverein ungefähr 3000 Fr. jährlich aus (1867); in Douai 5 bis 7000, in Metz 4000 Fr. alle zwei Jahre; in Straßburg (1868) 6,735 Fr. und Privatleute 9,785 u. s. w.

Man sieht, daß ein halbes Dutzend dieser französischen Vereine kaum einem halbwegs ansehnlichen deutschen Kunstverein und seinen Mitteln die Wage halten kann. Als Kriterium des künstlerischen Geschmacks und der künstlerischen Befähigung lassen wir übrigens das Maß der pekuniären Opfer nicht gelten, zumal nicht, wenn sie der heutigen Kunst gebracht werden; wir beschränken uns hier darauf, einfach die Thatsachen hinzustellen, ohne daraus Folgerungen ziehen zu wollen.

Was die ältere Kunst und ihre Pflege betrifft, so bieten die französischen Provinzen, im Ganzen betrachtet, ein trauriges Schauspiel dar. Unzählige öffentliche Museen, die das Annuaire aufzählt, schrumpfen in ihrer Bedeutung bei näherer Betrachtung mehr und mehr zusammen, und in noch bescheidenerem Maße verhält sich ihnen gegenüber die Achtung und der gute Wille der Einwohner. Auch ist die gesammte Presse einig in lauten Klagen über den vernachlässigten, wahrhaft trostlosen Zustand, in dem die größten Museen der Provinz, z. B. das von Lyon, sich befinden. Von neuen Erwerbungen kann da kaum die Rede sein, und kein einziges Museum könnte, in der Art der Unterhaltung und Dotation, mit den deutschen Museen gleich großer und kleinerer Städte, wie Köln, Weimar, Frankfurt, Karlsruhe, Leipzig rivalisiren, um nur diese wenigen anzuführen.

Was dagegen den Kunstunterricht betrifft, so beginnt die Provinz aus ihrer langen Erschlaffung und Thatlosigkeit sich aufzuraffen, und die Pflanzschule, aus der die unzähligen zu Anfang aufgezählten Künstler herstammen, verspricht uns in Bälde noch mehr als die bloße Quantität zu liefern: die Qualität. Ganz im Stillen handelt die Provinz und sucht sich muthig ihren Weg. Die Beweise, die das Annuaire uns darüber liefert, haben uns ebensosehr überrascht wie erfreut. Schnell und mit vollem Recht sind die Schulen von Limoges und Douai berühmt geworden. Sie stehen an der Spitze der Bewegung. Andere, seien es städtische Anstalten, seien es Abendschulen, weisen uns bedeutsame Ziffern und oft schon völlig befriedigende Resultate auf. Greifen wir einige heraus, wie sie uns der Zufall in die Hand giebt: Troyes, Zeichen- und Bauschule 140 Schüler; Besançon, Zeichenschule 150, ebendort die Schule der „Frères" 200; Nimes 200; Toulouse 900; Blois 55; Nancy 90; Lille, Akademieschule 500; Clermont-Ferrand 200; städtische Zeichen- und Malerschule von Rouen 400 Zöglinge.

In Paris endlich ist der Anblick wahrhaft großartig. Seit 1865 wird in 60 Knaben-, und seit 1867 in 120 Mädchenschulen, beides von Laien geleiteteten Volksschulen, Zeichenunterricht ertheilt; außerdem noch in 32 „Cours d'adultes", in 7 Knaben- und 20 Mädchenanstalten, die eine Unterstützung von Stadt oder Regierung genießen. Im Jahre 1863 verwendete die Stadt 30,000 Fr. zur Unterstützung von einigen, im Ganzen 2,888 Zöglinge umfassenden Zeichenschulen; 1867 widmete sie diesem Unterrichtszweige 312,000 Franken, und nicht weniger als 12,000 Zöglinge genießen denselben gegenwärtig in Tags- oder Abendschulen, (nach dem Rapport des Herrn Brongniart).

Organisire man diese so zahlreichen Kräfte, fasse man sie zusammen, lasse sie handeln im vollen Lichte, unter dem heilsamen Einflusse der Oeffentlichkeit: ihre Wirksamkeit wird da größer und größer werden, und bald wird Frankreich den Vorsprung wieder einholen, den England, Deutschland, Belgien ihm gegenüber gewonnen haben. Bis jetzt sind die „Frères" — und sie haben das meiste zu der Zeichenausstellung der Union Centrale (1869) geliefert — allein es gewesen, die eine gewisse Einheit in ihre Zeichenschulen gebracht und sie unter einander zu einem gemeinsamen Vorgehen verbunden haben. Nichts haben sie vernachlässigt, um sich die besten Vorlagen zu verschaffen und sich prächtig einzurichten. Aber ein organischer Fehler, auf den wir hier nicht eingehen können, hat sie gehindert, die Früchte ihrer Anstrengungen zu erndten. Handfertigkeit besitzen ihre Zöglinge, aber

ohne das nöthige künstlerische Gefühl. Die Ausstellung der Union Centrale hat das sattsam bewiesen; weitaus die Ersten für geometrische, Maschinen- und architektonische Zeichnungen, waren sie völlig Null im freien Handzeichnen, welches Gefühl und Nachdenken erfordert.

Sache einer gesunderen und unpartheiischeren Macht, Sache der Regierung ist es demnach, sich der Frage des elementaren Zeichenunterrichts zu bemächtigen, den sie bisher zu sehr vernachlässigt hat. Durch die Schöpfung eines besonderen Ministeriums der Künste scheint sie eine Art Verpflichtung dazu übernommen zu haben; und in würdiger Weise wird sie ihren Beruf erfüllen, wenn sie mit der glänzenden Aufgabe, die Künstler zu belohnen, einer Aufgabe, zu der wir sie soeben beglückwünscht haben, die andere weit unscheinbarere und nützlichere verbinden will, die Künstler zu bilden.

Wir haben freilich die umfangreiche Auseinandersetzung der finanziellen und geschäftlichen Lage der französischen Kunst bei weitem nicht erschöpft; aber halten wir ein, hier haben wir vielleicht schon zu viel darüber gesagt. Wir hoffen, daß bald das Annuaire für 1870, das im Augenblick unter der Presse sich befindet und um ein gutes Drittel umfangreicher werden soll, uns Gelegenheit geben wird, auf die Frage zurückzukommen. Dann werden wir suchen, unsern Lesern auch etwas Besseres als eine trockene Statistik, die der Kunst so schlecht steht, zu geben, wir werden suchen in das bis dahin nur für die höheren Regionen der Kunst entworfene Gemälde die unteren moralischen und materiellen Grundlagen des künstlerischen Lebens im heutigen Frankreich hereinzuziehen. E. M.

Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren.*)

I.

„Ueber den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland und Protest gegen das v. Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren" ist der Titel einer Broschüre, in welcher der Verfasser, Herr C. Förster, herz. S. M. Rath in München, das kunstliebende Publikum glaubt aufklären zu müssen über die wahren Ursachen des traurigen Zustandes der öffentlichen Gemäldegalerien. So wohlgemeint die Absichten des Autors sein mögen, so scheint uns doch die Art und Weise, in welcher er die Angelegenheit behandelt, nicht die richtige zu sein. Ein unpraktischer Schwärmer, welcher auf das Leidenschaftlichste polemisirt, ohne seine Angriffe begründen zu können, wird den ruhigen Menschen nicht überzeugen. Der Verfasser ist nicht Fachmann und nur das Urtheil eines solchen kann in diesen Fragen entscheiden.

Die Schrift zerfällt, wie schon im Titel angedeutet ist, in zwei Theile. Im ersteren spricht Herr F. in ziemlich allgemeinen Ausdrücken seine Klagen aus über die Untüchtigkeit der meisten Direktoren öffentlicher Gemäldegalerien, über die Einseitigkeit im Urtheile vieler ausübenden Künstler u. s. w., Klagen, welche schon oft gehört und zum Theil gerechtfertigt sind. Wir können der Kürze wegen darauf nicht näher eingehen. Es liegt uns hauptsächlich daran, einigen seiner Angriffe im zweiten Abschnitte zu begegnen.

Herr F. handelt darin zuerst von den Restauratoren und beschwert sich über die vielen Pfuscher. Daß es deren viele gegeben hat und noch giebt, ist gewiß. Den meisten fehlte — und fehlt noch

*) Wir geben hier über die neuerdings wieder in Streit gezogene Pettenkofer'sche Erfindung zweien Einsendungen von Künstlern in der Aufeinanderfolge Raum, wie sie uns zugegangen sind.

A. d. Red.

— die Ehrfurcht vor dem Meister, dessen Gemälde sie unter Händen hatten. Sie begnügten sich nicht damit, das Vorhandene, das Originale zu erhalten, sondern sie putzten rücksichtslos Firniß, Schmutz, Retouchen und die Malerei mit dem sichern Bewußtsein, daß sie das Fehlende später leicht mit Pinsel und Palette genau im Geiste des Meisters würden ergänzen können. Sie bildeten sich ein, jenes unmögliche Ideal eines Restaurators zu sein, wie es uns Hr. F. hinstellt. Was soll man zu folgender Aeußerung desselben (S. 24) sagen? Der Restaurator muß „neue Retouchen mit solchem Verständniß anzubringen wissen, das selbst das schärfste, geübteste Kennerauge sie nicht im Bilde zu entdecken im Stande ist. Was irgend in einem Bilde fehlt, sei es ein Stück Himmel, ein Baum, eine Hand ꝛc. muß er dergestalt in dem Geiste und der Manier des betreffenden Meisters zu ergänzen verstehn, daß nach vollendeter Restauration das Bild in voller Harmonie und Originalität, wie aus der Hand des ursprünglichen Meisters hervorgegangen und unberührt von fremder, unsern Augen sich darstellt." Ist es wirklich denkbar, so fragen wir jeden aufrichtigen Kunstkenner, daß derselbe Restaurator beispielsweise eine Hand in einem Rembrandt, einen Baum in einem Poussin, ein Stück Himmel in einem Ruisdael so ergänzen könnte, daß es ein Kenner für Original hielte?

Herr F. klagt dann über den jämmerlichen Zustand der Bilder in der Münchener Pinakothek. Weil dort überhaupt zu viel restaurirt wurde, ist gewiß im Restauriren viel gesündigt worden, jedoch daß mehr, als in anderen Galerien, glauben wir nicht. Herr F. möge bedenken, daß ältere Retouchen, auch wenn sie anfangs noch so gut zur umgebenden Originalmalerei gepaßt haben, später beinahe immer als bemerkbare Flecken hervortreten, und, wenn diese in der Pinakothek mehr auffallen, als in anderen Sammlungen, so möchte dieses wohl hauptsächlich seinen Grund haben in der besseren Beleuchtung dort. Es ist übrigens uns, die wir nach einer Unterbrechung von zwölf Jahren im Sommer 1869 die Pinakothek wieder besuchten, nicht gerade aufgefallen, daß ihr Zustand ein so überaus trauriger ist; und doch bilden wir uns ein, „sehen gelernt zu haben".

Im Gegentheil haben uns, wie wohl einem Jeden, die neuen Einrichtungen des Hrn. Direktor Foltz in Bezug auf das Arrangement der Gemälde ausnehmend gefallen. Auch glauben wir, daß es die erste und hauptsächliche Aufgabe des Hrn. Foltz, als Direktor, sein mußte, die Bilder entsprechend zu hängen, um dadurch den Genuß derselben dem Publikum überhaupt zu ermöglichen. Daß er nicht sofort an das Putzen und Abnehmen schlechter Retouchen gegangen ist, halten wir für sehr vorsichtig. Das Beste ist überhaupt, möglichst wenig zu restauriren; es ist nicht nöthig, einiger Flecken wegen ein Gemälde der immer gefährlichen Procedur des Putzens zu unterziehen. Nur, wo Leinwand oder Holz dem Verderben entgegengehen, oder die Malerei sich löst, muß möglichst bald und gründlich restaurirt werden. Aber das weiß und thut Herr Direktor Foltz auch. Daß Letzterer übrigens sich der Regeneration Pettenkofer's zugewendet habe, „welche (wie Hr. F. S. 29 sagt) seiner Rath- und Hilflosigkeit als rettender Engel erschienen sei", dürfte unrichtig sein. Er weiß sehr gut, wann restaurirt werden muß, und wann regenerirt werden darf. Die vielen rücksichtslosen Experimente im Regeneriren, von welchen Herr F. später spricht, sind wohl unter seinen Vorgängern angestellt worden.

Seine Hauptangriffe richtet Herr F. gegen die Erfindung Pettenkofer's selbst, Angriffe, die wir ihm verzeihen würden, wenn er durch sorgfältige Versuche sich etwa von der Schädlichkeit des Mittels überzeugt hätte. Allein er hat nicht experimentirt und spricht deßhalb, obwohl überzeugt von der Kompetenz seines Urtheils, wie der Blinde von den Farben.*) Er verdammt das Verfahren absolut und zur Bestätigung seiner Ansicht begnügt er sich nur damit, die uns seit 1864 aus den „Wiener Recensionen über bildende Kunst" bekannten heftigen Streitigkeiten zwischen Direktor Engert und Prof. Pettenkofer wieder abzudrucken. Man hat seit jener Zeit wenig darüber geschrieben, um so mehr experimentirt, und ist auf diese Weise zur richtigen Würdigung der Sache gekommen. Sogar die eifrigsten Vertheidiger des Verfahrens, z. B. Dr. Kuhn, haben schon vor sechs Jahren erklärt, daß

*) Wie gering des Herrn F. Kenntnisse im Technischen des Malens sind, kann man S. 32 erkennen. Er bezeichnet dort „lasirende Farben" kurzweg als solche aus „vegetabilischen Stoffen". Also Kobalt, Terra di Siena, grüne Erde, Beinschwarz sind vegetabilische Farben?

es kein Universalmittel ist. Nichtsdestoweniger stellt Herr F. es so dar, als würde dieses behauptet. Wenn durch das Mittel in der ersten Zeit geschadet worden ist, so ist das ein Unglück, aber es beweist noch nicht, daß das Verfahren unbedingt Gefahr bringt. Es ist ebenso einseitig, dieses zu versichern, als wenn andre Leute die Anwendung des Putzwassers beim Abnehmen des Firnisses absolut verwerfen wollen, nur deßhalb, weil häufig dadurch Gemälde worden verdorben sind.

Wer das Regenerationsverfahren Pettenkofer's vorurtheilsfrei und sorgfältig prüft, wird sich leicht überzeugen, daß es meistens nicht nur ohne Gefahr zu gebrauchen ist, sondern unter Umständen sogar schneller und sicherer zum Ziele führt, als alle früheren Restaurationsmittel. Es giebt Fälle, wo man restauriren muß, d. h. den Firniß trocken oder mit Putzwasser abnehmen, es giebt aber auch solche, wo man regeneriren darf.

Gehen wir etwas näher auf die Sache ein, so wollen wir vor Allem erklären, daß das Verfahren nur von einem sehr vorsichtigen Restaurator angewendet werden soll. Die Regeneration besteht bekanntlich darin, daß man auf die Bildfläche Dämpfe von kaltem Alkohol eine Zeit lang wirken läßt. Niemand wird behaupten können, daß er damit Schmutz abnehmen, Sprünge schließen oder Löcher ausfüllen, schlechte Retouchen entfernen oder gar Fehlendes ergänzen kann. Er wird damit auch nicht den Firniß abnehmen wollen, sondern nur klären. Das Verfahren eignet sich nur für wenige und zwar solche Oelgemälde, welche, sonst in der Malerei und im Grunde gut erhalten, dick oder mehrfach mit einem Harzfirnisse überzogen sind, welcher durch Schimmel oder andere Ursachen blind und undurchsichtig geworden ist. Diese Bilder erhalten gewöhnlich nach kurzer Exposition die schönste Klarheit wieder und die Patina bleibt bewahrt. Auf Eiweiß und Oelfirniß macht es keinen Eindruck. Ungefirnißte, mit reinen Oelfarben gemalte Bilder, und zwar Studien, welche vor 10 Jahren entstanden, haben wir durch 8 Stunden unmittelbar auf eine mit Alkohol bis zur Hälfte gefüllte Schale gelegt, ohne später eine Veränderung oder nur Erweichung der Paste zu bemerken. Gefährlich kann es hingegen solchen Bildern werden, bei welchen, besonders in den Lasuren (wie bei holländischen und niederländischen Bildern), Harze den Farben beigemischt sind. Diese werden freilich so leicht nicht vom Grunde herunterlaufen, wie oft behauptet ist, aber es können sich die Harze in den Farben lösen, und dadurch wird das Originale, die Handschrift des Meisters, Manches einbüßen. Hauptsächlich deßhalb eifern viele Restauratoren gegen das Regeneriren, aber sie sollten dann auch den Gebrauch des Putzwassers verdammen, welches doch zum großen Theile aus Alkohol besteht. Denselben Stoff, dessen Dämpfe sie als so gefährlich hinstellen, sollte man ohne Gefahr direkt auf die Malerei als Flüssigkeit bringen dürfen?

Vorsichtige Regeneratoren machen es jetzt nicht mehr, wie früher, daß sie die Bilder auf Schalen legen, in welchen flüssiges Alkohol vorhanden. Sie gebrauchen lieber leichte und flache Holzkasten, in denen eine Lage von leinenen oder baumwollenen Fetzen bis zur Hälfte der Höhe liegt und durch horizontallaufende Fäden verschnürt ist. In diese Fetzen spritzen sie eine geringe Quantität Weingeist und legen dann den Kasten umgekehrt aufs Bild. Die Dämpfe wirken nun langsamer auf den Firniß, als bei dem früheren Verfahren, und es ist keine Gefahr vorhanden, daß durch einen Unfall die bemalte Fläche mit der Flüssigkeit in direkte Berührung kommt. Auf diese Weise kann der Proceß des Regenerirens genau überwacht werden, indem man zu jeder Zeit den leichten Holzkasten aufheben und die Wirkung der Dämpfe auf den Firniß beobachten kann. Es fällt damit auch der Vorwurf weg, den Herr F. in seiner Schrift S. 34 ausspricht: „es entscheidet der Zufall, ob das Bild mit heiler Haut oder geschunden aus der Procedur hervorgeht." Man wird immer schon nach einer Exposition von wenigen Minuten erkennen können, ob das Verfahren für das betreffende Gemälde sich eignet oder nicht. Wirkt es nicht bald, so ist dies ein Zeichen, daß der Firniß nicht ein reiner Harzfirniß ist, und man stehe von weiteren Versuchen ab. Daß nach der Klärung des Firnisses Flecken in der Malerei, fehlerhafte oder nachgedunkelte, frühere Retouchen, Verputzungen, falls dergleichen im Bilde vorhanden, entschiedener hervortreten, ist natürlich. Der Gegner des Verfahrens pflegt dann zu sagen, dieses sei durch's Regeneriren geschehen. Die meisten Vorwürfe, welche man gegen das Mittel erhoben hat, werden gewiß darauf zurückgeführt werden können.

Dieselben Gegner des Verfahrens sagen nun auch, es sei „werthlos", da sie dasselbe erreichen könnten, wenn sie den alten Firniß vom Bilde entfernten und einen neuen darüber gäben. Das bestreiten wir nicht, aber die Procedur ist erstens langwieriger, zweitens ist es immer eine gefährliche Sache, einen Firniß vom Bilde gründlich abzunehmen, viel gefährlicher, als ein vorsichtiges Regeneriren. Freilich glaubt Herr F. S. 33 versichern zu können: „jeder halbgebildete Restaurator muß diese Kenntniß besitzen". Schon „trockenes Abreiben" kann Gefahr bringen und ist bei großen Bildern nicht gut anzuwenden, gefährlicher noch ist Putzwasser.

Wir haben im Vorstehenden versucht, unsere Erfahrungen bezüglich des Regenerationsverfahrens Pettenkofer's auszusprechen, und glauben demselben einen berechtigten Platz unter den Restaurationsmitteln eingeräumt zu haben. Es war unsere Absicht, die höchst ungerechtfertigte Polemik des Herrn F. gegen dasselbe einigermaßen zurückzuweisen. Auf die vielen persönlichen Angriffe in der Broschüre wollen wir nicht eingehen, müssen es aber noch einmal mit Bedauern wiederholen, daß der Verfasser auf diese Weise die Sache, für welche er schreibt, nicht fördern, sondern das Publikum nur noch mehr verwirren wird.

Wien. **A. Becker.**

II.

Wie schwer es geht, technische Verbesserungen durchzusetzen, die dem Vortheil oder Vorurtheil der Nächstbetheiligten widersprechen, auch wenn sie der Sache selbst noch so nützlich sind, das kann man an der Erfindung des berühmten Gelehrten einmal recht studiren. Denn obwohl dieselbe durch den Konservator Frey in München die schönste Ausbildung erhalten, eine Menge der gelungensten Resultate geliefert hat, ohne bis jetzt irgend welche Inkonveniezen oder Mißerfolge zu zeigen, so wurde sie dennoch erst in London, dann in Petersburg eingeführt und nach kurzer Zeit wieder aufgegeben. Denn an diesen und anderen Orten gab man sich nicht die Mühe, das Verfahren an der Quelle bei den Erfindern selber zu lernen und nur durch Personen ausüben zu lassen, welche die nöthigen Voraussetzungen der Bildung und der Uebung im Umgehen mit Gemälden haben, sondern man betrieb diese Ausübung meist ganz dilettantisch, ja man vertraute sie neuerlich sogar ehemaligen Hausknechten an. Da konnte man sich denn freilich nicht wundern, wenn man bald ungünstige Resultate erhielt, die man dann der Methode statt dem eigenen Leichtsinn zur Last schrieb, und sie ohne weiteres wieder aufgab, statt sie gründlicher zu lernen. Man kann es aber nicht genug wiederholen: das Pettenkofer'sche System ist längst kein Recept mehr, was es anfänglich war, sondern eine Methode, die geübt und gelernt sein will, und die schon eine aus zahlreichen Erfahrungen bestehende Geschichte hinter sich, wie unzweifelhaft eine Zukunft vor sich hat.

Leider trifft man selbst in den Kreisen der Sachkenner meist noch immer eine ganz irrige Auffassung der durch Pettenkofer herbeigeführten großen und radikalen Veränderung im Restaurationswesen, weil man eben seine Methode gewöhnlich nur für ein einzelnes Recept, nicht für ein ganzes System hält. Das bisherige Verfahren beruht bekanntlich durchaus auf dem subjektiven Ermessen des Restaurators, der selbst im besten Falle dem Bilde wegnimmt und zusetzt, was er glaubt, daß weggenommen werden oder einst dagewesen sein müsse, sich aber verändert haben könne. Da der Restaurator aber ein Kind seiner Zeit ist und im besten Falle auf der Höhe ihres vorübergehenden künstlerischen Geschmackes steht, in den weitaus meisten aber als ehemaliger, aber verdorbener oder talentloser Maler auch noch weit unter dieser Höhe geblieben ist, sowohl mit seiner Einsicht und noch mehr mit seinem Können, so kann man sich leicht vorstellen, wie es Tizian und Raffael dabei ergehen muß. Es blüht ihnen in jedem halben Jahrhundert voraussichtlich das Loos jener gypsernen Venus, welches Detmold einst so rührend schilderte: erst abgekratzt und dann neu angemalt zu werden.

Daß mit diesem System endlich gründlich gebrochen werde, daß man sich absolut enthalte, irgend etwas von den alten Bildern, die wir jetzt noch haben, außer ganz unzweifelhafte Uebermalungen, wegzunehmen und noch weniger ihnen irgend etwas zuzufügen, daß man durchaus nichts mit viel oder wenig neuer Farbe bedecke als mechanische Beschädigungen, d. h. also die Flecken und

Sprünge, wo gar keine mehr vorhanden, das ist die allererste Forderung, die von nun an rücksichtslos geltend gemacht werden muß, wenn wir nicht vollends um den letzten Rest von ächten Bildstellen kommen sollen, die es überhaupt noch giebt. Denn gerade die berühmtesten Restaurationen sind meistens die größten Fälschungen, wie deren eine ganze Reihe herzuzählen wäre, und die renommirtesten Restauratoren sind nur geschicktere Fälscher als die anderen und eben deßhalb gewöhnlich auch noch viel rücksichtsloser.

So haben ja bekanntlich z. B. die Brüder Boisserée dem damals herrschenden Geschmack der deutschen Malerei gemäß alle ihre herrlichen Bilder, deren Kolorit meistens ganz gut erhalten war, nicht nur fleckweise verputzen und dadurch ihre so feine Harmonie für ewig zerstören, sondern auch die Karnation derselben durch Lasuren mit Lack durchgängig so feuerroth überpinseln lassen, wie wir das auch an manchen gleichzeitig gemalten Fresken zu unserm Schrecken sehen müssen; ja sie haben sogar, weil die damalige Doktrin sagte, daß die Konturen der altdeutschen Maler hart umschrieben sein müßten, an den herrlichsten weichsten Köpfen diese Konturen genau so schwarz mit dem Pinsel nachfahren lassen, wie es wohl unsere damalige klassizistische Schule that, den van Eyck's oder Memling's aber nicht eingefallen ist. — Diese berühmten Kunstkenner haben so ihre eigene Sammlung verwüstet, weil sie eben mit ihrer Anschauung nicht aus ihrer Zeit herauskonnten. Wie wäre es sonst z. B. zu erklären, daß fast ein volles Vierteljahrhundert in der Münchener Pinakothek die größten Meisterwerke unter den Augen einer hochberühmten Künstlerschaft so total geschunden werden konnten, ohne daß sich ein allgemeiner Schrei des Entsetzens dagegen erhob, wenn nicht die koloristische Anschauung dieser Künstlerschaft gründlich ungebildet gewesen wäre?

Wir hätten also bei einer Fortdauer dieses Restaurirsystems die schöne Aussicht, daß unsere ohnehin immer mehr zusammenschmelzenden Meisterwerke alle Wandlungen des jeweilig herrschenden Geschmackes unserer Kunst unfreiwillig mitzumachen und zu büßen verurtheilt wären, daß dieselben, wie gestern roth, so morgen vielleicht grün lasirt würden! Wirklich ist mir auch ein sehr berühmter Restaurator bekannt, der alle seine alten Bilder, nachdem er sie verkittet und nach Herzenslust übermalt, schließlich noch durch eine feine Lasur von Asphalt über das ganze Bild weg in Harmonie bringt, an ihnen also nicht einen einzigen ächten Fleck mehr läßt. Und das hauptsächlich deßhalb, weil der Asphalt in seiner Jugend gerade in die Mode kam. —

Jede genauere Untersuchung fast aller europäischen Galerien zeigt uns die unseligen Folgen dieses alten Systems, das theils auf der Eitelkeit, theils auf der Gewinnsucht oder der Unwissenheit der Restauratoren und jener Galeriedirektoren beruht, die ihre Posten der oben geschilderten Praxis verdanken. Noch vor wenigen Jahren, ehe man den Herren einen gründlichen Schrecken in den Leib gejagt, hatte man dessen so wenig ein Hehl, daß die elendesten Schmierer es ruhig unternehmen durften, einen van Dyk oder Correggio zu verbessern, worüber wir eine Menge von ebenso erbaulichen wie vollkommen beglaubigten Geschichten mittheilen könnten.

Das große Verdienst Pettenkofer's besteht darin, zuerst die Möglichkeit zu einem gründlichen Bruch mit diesem System geschaffen und die Restaurirkunst auf eine wirklich wissenschaftliche Grundlage gestellt zu haben, indem er durch seine Entdeckungen nachwies, daß der größte Theil der Veränderungen, die mit den Oelgemälden in Folge der Zeit und der Temperaturwechsel vorgehen und die man Nachdunkeln, Schimmeln, Nachgilben, Absterben, Vertrocknen nennt, wesentlich nicht chemische, sondern nur physikalische Veränderungen des Farbkörpers oder der Bindemittel, nur eine Aufhebung ihres molekularen Zusammenhanges seien, welche gewisse optische Wirkungen oder Störungen im Gefolge hat, daß man ihnen demnach ohne Weiteres ihre Frische und Klarheit wiedergeben könne, sobald man diesen wiederherstellt. Daß Pettenkofer weiterhin ein neues Mittel erfand, durch welches diese Aufgabe mit einer bis jetzt nie geahnten Leichtigkeit und verhältnißmäßigen Gefahrlosigkeit bewirkt werden kann, war erst eine, wenn auch sehr dankenswerthe, weitere Konsequenz jener ersten und folgreichsten Entdeckung.

Sie hat sich bis heute vollkommen bewährt, und es wäre jetzt nachgerade hohe Zeit, daß man sich an allen europäischen Galerien ernsthafter als bisher die Frage vorlegte, ob man nicht mit dem alten System endlich einmal überhaupt brechen wolle, ehe man des letzten Restes intakter Bild-

stellen vollends verlustig gegangen, und daß man das neue Verfahren gründlicher kennen lernte, es weniger frivol und roh betriebe, als man bis jetzt gethan.

Der Verfasser dieser Zeilen, der durch seine lebhafte Opposition gegen die zu voreilige Einführung des Verfahrens vielleicht nicht am wenigsten dessen Verbreitung hinderte, ist sicherlich nicht ohne eine sehr genaue Prüfung aus einem Gegner sein Anhänger geworden. Gerade jene Gegnerschaft verschaffte ihm einen so gründlichen Einblick in das bisherige Restaurationswesen oder Unwesen, daß er den Werth der Pettenkofer'schen Entdeckungen, die endlich einen gründlichen Bruch mit demselben ermöglichten, erst recht zu würdigen im Stande war.

München. **Fr. Pecht.**

Kunstliteratur.

Musée Imperial du Louvre. Notice de la sculpture antique par W. Fröhner, Conservateur-adjoint du département des antiques et de la sculpture moderne. Premier volume. Paris 1869.

Ein neuer vollständiger Katalog der antiken Skulpturwerke des Louvre gehörte schon seit längerer Zeit zu den dringendsten Bedürfnissen der Freunde antiker Kunst. Seit dem Jahre 1847, in welchem die „Description des musées de sculpture antique et moderne du Louvre“ des Grafen Clarac zum letzten Mal, nach dem Tode des Verfassers, als „première partie“ von dessen so unpraktisch wie möglich angelegten „Manuel de l'histoire de l'art chez les anciens“ abgedruckt wurde, ist kein Katalog der Sammlung mehr ausgegeben worden. Zwar unternahm der Graf de Laborde zu Anfang des Jahres 1848, kurz vor dem Ausbruch der Februarrevolution, einen Neudruck der Ausgabe des Clarac'schen Katalogs vom Jahre 1830; allein nachdem 7 Bogen davon gedruckt waren, wurde der Druck sistirt und die fertigen Druckbogen eingestampft. So konnte denn schon seit längerer Zeit der Besucher des Louvre, den nicht bloß flüchtige Neugier, sondern die Absicht ernsteren Studiums in die Säle der sculpture antique führte, sich nur auf antiquarischem Wege einen gedruckten Katalog, den unentbehrlichen Anhalt für jede eindringendere Betrachtung, gleichsam den Ariadnefaden im Labyrinth einer solchen Sammlung, verschaffen. Aber auch die letzten Ausgaben des Clarac'schen Katalogs waren, abgesehen von sonstigen Mängeln, seit einer Reihe von Jahren in Folge der beträchtlichen Erweiterungen der Sammlung — wir führen beispielsweise die Begründung des Musée d'Afrique und den Ankauf eines beträchtlichen Theiles der Skulpturen der Sammlung des Marchese Campana in Rom, ferner von einzelnen Erwerbungen die der Friese von Assos und von Magnesia, der Basreliefs von Thasos (Fröhner Nr. 9 — 11) und von der Incantada zu Salonichi (Fröhner Nr. 20—23), des Erostorso aus den römischen Kaiserpalästen (Fröhner Nr. 325) und des kolossalen Torso einer Nike von der Insel Samothrake (Fröhner Nr. 476) an — von Vollständigkeit weit entfernt. So befriedigt also der neue Fröhner'sche Katalog, dessen erster Band uns vorliegt, in der That ein dringendes Bedürfniß, und zwar geschieht dies in Hinsicht auf die Sorgfalt der Beschreibung, die Genauigkeit der Angaben der Restaurationen, die Vollständigkeit und Zuverlässigkeit der Notizen zur Geschichte der einzelnen Bildwerke (über Ort und Zeit der Auffindung, Zeit der Erwerbung für das Museum, Literatur) in trefflichster Weise. Referent hat nach Vergleichung seiner eigenen, im Jahre 1852 im Louvre selbst gemachten Notizen in allen diesen Beziehungen nur eine entschieden irrige Angabe gefunden, die auf S. 507, daß das späte fragmentirte Relief aus Kyzikos (Nr. 577) im Jahre 1854 von Herrn Waddington dem Museum geschenkt worden sei. Referent sah dasselbe schon im Jahre 1852 in der „Salle du Centaure“, wo es in die

Basis des in Clarac's Katalog mit Nr. 151 bezeichneten Kandelabers eingelassen war. Von der linken Schmalseite des Aktäonsarkophags (Nr. 103) bemerkt Fröhner (S. 128): „Le haut du bas-relief, c'est-à-dire la cime des cyprès et la grande branche de l'arbre sacré avec le haut de la gibecière et les deux lapins qui s'y trouvent sont modernes," während nach den Notizen des Referenten auch der größte Theil der Statuette des Satyr (oder ländlichen Gottes) und der Kopf des in der Mitte stehenden Dieners des Aktäon von dem Ergänzer herrühren. Ob Fröhner mit Recht das bekannte Relief mit der humoristischen Darstellung der Werkstatt des Hephästos (Nr. 109, S. 136) für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts erklärt, ist dem Referenten noch zweifelhaft: doch kann diese Frage nur angesichts des Originals oder eines Gipsabgusses diskutirt werden. Was die Vollständigkeit der Angabe der Literatur anlangt, so vermissen wir in dieser Beziehung bei den Reliefs der Incantada (Nr. 20—23, S. 52) die Erwähnung von Goettling's Commentariolum de Incantata Thessalonicensi (Jena 1863, wieder abgedruckt in Goettling's Opuscula academica, p. 320 ff.) und bei der sogenannten Diana von Gabii (Nr. 97) den Hinweis auf die nach der Ansicht des Referenten allein richtige Deutung als Genrefigur (vgl. Friederichs, Bausteine S. 405, Nr. 684). Dies führt uns auf das Gebiet, auf welchem wir, bei aller Anerkennung der vorsichtigen und streng wissenschaftlichen Haltung des Fröhner'schen Katalogs im Allgemeinen, doch in manchen Einzelheiten, wie dies in der Natur der Sache liegt, von dem Verfasser abweichen müssen. So finden wir keinen genügenden Grund, die von Welcker als die Moiren gedeuteten drei Göttinnen mit Sceptern in den Händen auf der sogenannten Ara Borghese (Dreifußbasis) mit Fröhner (S. 6) für die Eumeniden zu erklären, wie uns auch seine Bezeichnung dieses Monuments als „une espèce de calendrier rural grec" sehr bedenklich ist. Die Erklärung des gewöhnlich Paris genannten jugendlichen Kopfes aus Villa Albani (Nr. 11, S. 71) als Ganymedes scheint uns mindestens sehr unsicher: wir möchten, besonders wegen des melancholischen Ausdrucks, darin den Attis erkennen; vgl. den in den Specimens of ant. sculpt. II, 17 und Ancient marbles in the Brit. Mus. X. pl. 4 abgebildeteten Kopf (den Wieseler, Das Diptychon Quirinianum S. 16, Anm. 24 auf Adonis beziehen möchte). Mit welchem Recht Fröhner (S. 128) bei der Deutung der Darstellungen am Aktäonsarkophag den auf einem Felsen sitzenden Lokalgott mit dem Pinienkranz und der Wasserurne als „le dieu du fleuve Parthenios" bezeichnet, ist uns unbekannt, da unseres Wissens nirgends für die Quelle, an welche sich die Aktäonsage knüpfte, der Name Παρθένιον oder Παρθενία überliefert wird; wir erkennen in jener Figur den Berggott Kithäron: die Urne deutet an, daß das Wasser, worin Artemis badet, von diesem Gebirge herabkommt. Die der Athene gegenüber stehende männliche Gestalt auf dem Basrelief über einer athenischen Rechnungsurkunde (Nr. 121, dem sogenannten „Marbre de Choiseul") erklärt Fröhner (S. 152) nach Hirt u. A. für den König Erechtheus; Referent sieht darin wie in den Männergestalten analoger Reliefs (vgl. z. B. Schöll, Archäolog. Mittheilungen I, 3), eine Darstellung des athenischen Demos. Das früher entschieden irrig als eine hochzeitliche Scene gedeutete Relief Nr. 129 (nach Fröhner S. 160 „bas-relief de style attique", nach des Referenten Notizen eine Arbeit aus römischer Zeit) ist allerdings richtig von Fröhner als Opfer- oder Anbetungsscene erklärt, (die kleine bärtige Figur zur Linken schien dem Referenten, wovon Fröhner nichts bemerkt, ein Kästchen in der Hand zu tragen), auch die bartlose männliche Gestalt mit der Patera in der Rechten wohl richtig als Ares gedeutet worden, aber die Deutung der ihm gegenüber stehenden Frauengestalt mit der Oinochoe (die Fröhner als „Matrone" bezeichnet, wohl nur wegen des Schleiers, den sie trägt?) auf Hera scheint uns sehr unwahrscheinlich: wir erkennen darin, unter Vergleichung der von Kekulé (Hebe, S. 44 ff.) behandelten Reliefs, die Hebe. Während die früher auf Achilles bezogene Herme Nr. 130 (mit welcher der Kopf in der Münchener Glyptothek Nr. 91, S. 111 des Brunn'schen Katalogs zu vergleichen war) von Fröhner (S. 161) mit Recht als „Hermès de Mars" erklärt wird, vermissen wir in diesem Theile des Katalogs die bekannte Borghese'sche Statue (Clarac, Description Nr. 144; Musée de sculpture pl. 263, 2073) und müssen daraus schließen, daß Fröhner für diese, trotz der Uebereinstimmung des Kopfes mit dem jener Herme und der analogen Exemplare, an der Deutung auf Achilles festhält. Daß die unter dem Namen Jason bekannte Statue (Nr. 183) nicht den Hermes, sondern einen Epheben in der Stellung des Hermes darstelle, wie Fröhner (S. 210) annimmt, ist doch gegenüber der

Schilderung einer ganz analogen, ausdrücklich als Hermes bezeichneten Statue durch Christodor (Ecphr. 297) und der Wiederholung des Typus auf der (auch bei Fröhner S. 211 in Holzschnitt gegebenen) Münze von Sybritia auf Kreta, auf welcher ebenfalls die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit durch die Beifügung des Heroldstabes sicher steht, höchst unwahrscheinlich. Ebenso wenig können wir andrerseits die Deutung des von Panofka als Zeus Trephonios, von Michaelis wohl richtig als Dionysos erklärten sogenannten „Jupiter Talleyrand“ (Nr. 186, S. 215 ff.) als Hermes billigen, glauben auch, daß wenigstens die Partie um die Wangen an diesem, von Manchen, allerdings irrig, sogar für modern gehaltenen Kopfe von neuerer Hand nicht unbedeutend überarbeitet ist. Der von Fröhner adoptirten Clarac'schen Deutung des Reliefs Nr. 200, welches Hermes im Gespräch mit einem jungen Mädchen, der er vertraulich die rechte Hand auf die Schulter legt, darstellt, auf Hermes Psychopompos scheint die andere von Clarac vorgeschlagene Erklärung, Hermes im Gespräch mit seiner Geliebten Herse, entschieden vorzuziehen. Die sitzende Göttin mit Fackel und einer Schüssel voll Getreideähren auf dem Relief Nr. 203 (S. 223 f.) wird wohl eher Demeter als Hestia zu nennen sein. Als sehr zweifelhaft erscheint uns die Deutung der (etwa mit der Gruppe auf einer Schmalseite des athenischen Sarkophags, Archäolog. Zeitung n. F. II, Taf. 19, 2 zu vergleichenden) kleinen Gruppe einer ährenbekränzten sitzenden Frau mit Früchten und eines sich ihr zuneigenden Jünglings auf dem bacchischen Sarkophag Nr. 248 (S. 262 f.) auf die Erdgöttin und einen Repräsentanten der „belle saison“. An der berühmten Gruppe des von Eros gebändigten Kentauren (Nr. 299) hält Referent, wie er schon an einer anderen Stelle (Allgemeine Encycl. d. W. u. K. Sect. I, Bd. 82, S. 500 f.) ausgesprochen hat, die Ergänzung der Arme des Eros und demnach auch die von dieser ausgehende Erklärung Fröhner's (S. 294: „L'Amour a les bras étendus comme s'il maniait un fléau“) für unrichtig und glaubt, daß der Eros den Kentauren mit der Linken am linken Ohrläppchen (das an dem Exemplar des Louvre ergänzt ist!) zupfte, während er die Rechte etwa auf dem Rücken seines Trägers stützte. Die beiden Chimären, die einzig antiken Stücke an dem im Uebrigen von dem Bildhauer Franzoni nach E. Q. Visconti's Idee gearbeiteten Marmorsessel Nr. 324, waren ursprünglich jedenfalls keine Chimären (die Köpfe sind ergänzt), sondern geflügelte Sphinxe, wie wir sie an dem in ganz gleicher Weise durch Franzoni hergestellten Marmorsessel Nr. 67 finden. Daß die Statuen Nr. 327, 328 u. 329 wirklich den den Bogen des Herakles, nicht seinen eigenen Bogen, spannenden Eros darstellen, ist dem Referenten trotz der Ausführungen von Friederichs (Amor mit dem Bogen des Herakles. 27. Programm zum Winkelmannsfest der archäolog. Ges. zu Berlin. 1867) sehr unwahrscheinlich: vgl. W. Helbig Bullettino 1868, Nr. IV, S. 110 f. und L. Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I: De Cupidinis arcum tendentis atque de Harmodii et Aristogitonis statuis (Programm der Universität Dorpat zum 12. Dec. 1869); der letztere (dem übrigens das aus der Sammlung Campana stammende Pariser Exemplar Nr. 327 entgangen ist) nimmt gewiß richtig an, daß das Original dieser in so vielen Wiederholungen erhaltenen Darstellung, eine Bronzestatue sei es von Lysippos selbst sei es aus seiner Schule, einfach den seinen Bogen spannenden Eros darstellte und daß bei den Wiederholungen dieser Statue in Marmor der in allen unseren Exemplaren vorhandene Baumstamm als Stütze beigegeben wurde, an welchem die meisten Kopisten den Köcher des Eros, einige aber, um den Eros zugleich als Besieger des Herakles selbst darzustellen, „invita Minerva“ die Attribute des Herakles (Löwenhaut und Keule) anbrachten. Die von Fröhner (S. 393) auf die Stadt Milet gedeutete amazonenhafte Frauengestalt auf dem Endymionsarkophage aus Bordeaux (Nr. 426) dürfte wohl vielmehr für eine Amazone zu halten sein, die als Dienerin der Artemis-Selene (nach ephesischer Sage; vgl. Steph. Byz. unter Ἔφεσος: ἐκλήθη δὲ ἀπὸ μιᾶς τῶν Ἀμαζόνων, ἣν καὶ βασίλισσαν καὶ πρόπολον Ἀρτέμιδος εἶναί φασιν; nach Hygin. Fab. 223 u. 225 könnte man sie Otrera nennen) dieser die auf anderen Sarkophagdarstellungen desselben Mythos von der Iris geleisteten Dienste leistet. Warum die Statue aus rothem Porphyr, an welcher Kopf, Arme und der rechte Fuß aus vergoldeter Bronze ergänzt sind (Nr. 465) die Roma und nicht die Minerva darstellen soll, ist dem Referenten nicht klar: das Sitzen auf einem Felsen eignet sich für die letztere doch mindestens eben so gut (man vergleiche nur die Hildesheimer Silberschale) als für die erstere. Endlich ist die bei der Erklärung einer Weihinschrift an Isis Regina (Nr. 561) gemachte Be-

merkung über die Seltenheit der darin der Kaiserin Julia Domna beigelegten Titel „mater castrorum et senatus et patriae“ nicht ganz richtig, da gerade diese Kaiserin sehr häufig auf lateinischen und griechischen Inschriften „mater castrorum,“ ‘μήτηρ στρατοπέδων’ oder ‘μήτηρ κάστρων’ genannt wird. Vergl. K. Keil, Epigraphische Exkurse im 2. Supplementbande der Jahrbücher für klass. Philologie, S. 366 f.

In Bezug auf die stylistische Würdigung der beschriebenen Bildwerke sieht sich Referent nur selten veranlaßt, von Fröhner abzuweichen: so erschien ihm die Athenestatue aus Palermo Nr. 117, die Fröhner als „jolie statue“ bezeichnet, als eine mittelmäßige Arbeit und von dem (aufgesetzten) Kopfe der mit Eros gruppirten Aphrodite (Nr. 152), von welchem Fröhner (S. 191) sagt: „elle rappelle le plus beau style grec,“ hat Referent sich ausdrücklich notirt, daß er von geringerer Arbeit sei als das Uebrige.

Den meisten Widerspruch wird voraussichtlich die Anordnung des Fröhner'schen Katalogs hervorrufen, welche die Benutzung desselben durch die Besucher des Louvre in hohem Grade erschwert: die Bildwerke sind nämlich nicht nach der Reihenfolge ihrer Aufstellung in den verschiedenen Sälen des Museums beschrieben, sondern nach sachlicher Ordnung, indem der bis jetzt allein vorliegende erste Band die mythologischen (auf Gottheiten bezüglichen) Bildwerke enthält, während der zweite die Darstellungen aus der Heroensage, der Geschichte und Ikonographie, der dritte die auf das öffentliche und Privatleben der Alten bezüglichen, sowie die Beschreibung der in den kaiserlichen Wohnräumen zerstreuten antiken Marmorwerke bringen soll. Der Verfasser rechtfertigt in einem Briefe an den „Surintendant des beaux-arts,“ Grafen de Nieuwerkerke, diese ungewöhnliche Anordnung damit, daß die immer fortschreitende Restauration der verschiedenen Säle des Louvre es der Verwaltung der Museen schon seit längerer Zeit unmöglich mache, den einzelnen Bildwerken ihren definitiven Platz anzuweisen: in dem Maße, sagt er (S. VI), als die neuen Galerien der Verwaltung der Museen übergeben werden, werden andere ihr behufs der darin vorzunehmenden Umgestaltungen entzogen. Hätte er also auf einer Anordnung der Beschreibung nach der Reihenfolge der Säle bestehen wollen, so würde die Veröffentlichung des Katalogs auf unbestimmbare Zeit hinausgeschoben worden sein. Gegen diese Rechtfertigung können wir natürlich nichts einwenden, sondern nur den Wunsch aussprechen, daß der Verfasser außer der schon dem ersten Bande beigegebenen „Concordance“ der Nummern der Beschreibung und der (für den Mai 1869 gültigen) Aufstellungsorte dem dritten Bande eine Gesammtübersicht der in allen drei Bänden beschriebenen Bildwerke nach ihrer, wenn auch provisorischen, Aufstellung und Nummerirung beifüge; wenn die definitive Aufstellung und Nummerirung in's Werk gesetzt sein wird, muß eine neue derartige Uebersicht als Supplement des Katalogs und Leitfaden für die Besucher des Museums ausgegeben werden.

Zum Schluß wollen wir noch kurz der hübschen Holzschnitte gedenken, mit welchen der vorliegende Band des Katalogs an nicht wenigen Stellen illustrirt ist. Wir finden zu S. 4 eine theilweise Wiederholung der von O. Jahn (Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1868, Tfl. V) publicirten Pighius'schen Zeichnung der Borghese'schen Ara; S. 25 die Figur eines Triton (halb Mensch halb Seekrebs) mit einer Muscheltrompete in der Linken, nach einem Wandgemälde aus Herculaneum (? sollte dasselbe nicht mit dem von Helbig „Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens“, S. 215 unter Nr. 1074 beschriebenen Gemälde aus der Casa dei Dioscuri in Pompei identisch sein?); S. 50 ein Facsimile der Künstlerinschrift auf der Marmorvase des Sosibios; S. 53, 54 u. 56 eine Ansicht der sogenannten Incantada und zweier Figuren von derselben nach dem im Jahre 1686 ausgeführten, in der Handschriftensammlung der kaiserlichen Bibliothek aufbewahrten Zeichnungen des Ingenieurs Gravier d'Otières; S. 113 einen Silberdenar des L. Manlius Torquatus; S. 140 u. 141 die Vorder- und Rückansicht der zuerst von L. Roß (Archäolog. Aufsätze I, Tfl. VII) wenig stylgetreu publicirten alterthümlichen Bronzestatuette der Athene von der athenischen Akropolis (jetzt in der Sammlung des Herrn Oppermann zu Paris); S. 155 die Carrey'sche Zeichnung einer Platte des Parthenonfrieses; S. 167 eine Münze der Kaiserin Sabina mit der Venus genetrix; S. 176 die Basis der Aphrodite von Melos nebst dem jetzt verschwundenen Stück mit der Künstlerinschrift des [Alex]andros, Sohn des Menides aus Antiocheia am Mäander (deren Zugehörigkeit zu der Statue auch Fröhner bezweifelt) nach einer Zeichnung des Herrn Debay Sohn

vom Jahre 1821; S. 211 die (schon erwähnte) Münze der kretischen Stadt Sybritia; S. 214 das Facsimile der Künstlerinschrift des Kleomenes von der Statue des sogenannten Germanicus; S. 387 die Zeichnung eines Reliefs des Florentiner Museums (nach der Archäolog. Zeitung 1858, Tfl. 119, 2); endlich S. 499 die Pighius'sche Zeichnung des Mithrasreliefs vom Kapitol.

Bursian.

Die Götter und Heroen Griechenlands, nebst einer Uebersicht der Kultusstätten und Religionsgebräuche der Griechen. Eine Vorschule der Kunstmythologie von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 153 Holzschnitten. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1869. 8.

Wie der Verfasser in der Vorrede erklärt, soll das Buch einem doppelten Zwecke dienen: einmal den Schülern der oberen Klassen eines Gymnasiums zu einem tieferen Verständniß der griechischen und römischen Klassiker zu verhelfen und zugleich den Sinn für das Schöne in ihnen zu erwecken, zweitens aber auch den angehenden Jüngern der Kunst sowie dem größeren Publikum ein nützliches und zugleich angenehmes Hilfsbuch zu sein.

Gemäß diesem Zwecke beschränkt sich der Verf. darauf das Nothwendigste aus der Mythologie zu geben und, so oft für irgend einen Gott, einen Heroen von der Kunst ein fester Typus geschaffen ist, durch Beifügung eines oder mehrerer Bildwerke ihn dem Leser vor die Augen zu stellen. Gerade in dieser Beschränkung aber, und in der Vereinigung der bildlichen Darstellung mit dem von den Schriftstellern Ueberlieferten liegt der Werth des Buches. Mythologien, wissenschaftliche und populäre, theilweise von hohem Werthe, haben wir ja genug, und ebenso werden diejenigen, welche über eine von der Kunst geschaffene Gestalt sich Belehrung suchen wollen, nicht in Verlegenheit sein, wohin sie sich zu wenden haben, aber Beides neben einander wird ihm anderweitig kaum so, wie in dem vorliegenden Buche, geboten werden. Der Verfasser hat sich bemüht, was irgend in der Mythologie von allgemeinerem Interesse ist, nach den besten Arbeiten der Neuzeit zusammenzustellen, auch Schriften, die über einzelne Punkte der Mythologie erschienen sind, hat er aufzufinden und zu benutzen gewußt. Dabei folgt er nicht blindlings den Autoritäten, sondern weiß sich sein selbständiges Urtheil zu bewahren. Und was die andere Seite des Buches, die Illustrationen anbetrifft, so hat auch hier der Verf. mit Einsicht aus dem reichen Schatze ausgewählt, die vorzüglichsten Bildwerke zur Erklärung der mythologischen Gestalten verwandt. Lobend ist auch anzuerkennen, daß er da, wo es die Gelegenheit mit sich bringt, wo er einen auf einen bestimmten Künstler zurückgeführten Typus bespricht, zugleich einige Notizen über das Leben dieses Künstlers giebt, so daß der Leser im Stande ist, nicht bloß über die Mythologie und die Art und Weise, wie die Gestalten derselben in der Kunst ausgeprägt worden sind, sich zu belehren, sondern auch das Wichtigste aus der Kunstgeschichte sich einzuprägen.

Damit soll indeß nicht gesagt sein, daß das Buch nach allen Seiten hin untadelhaft ist. Namentlich läßt sich dem Verfasser zum Vorwurfe machen, daß er zu sehr den physikalischen Deutungen der Mythen nachgeht. Weshalb müssen wir wissen, was für Naturvorgänge einem Mythus zu Grunde liegen (angenommen selbst, daß die Deutungen über jeden Zweifel erhaben seien, was doch bei den wenigsten der Fall ist), um ein Kunstwerk würdigen zu können, von dessen Verfertiger wir sicher annehmen können, daß ihm bei Erfindung und Ausführung der Statue, des Reliefs oder worin das Kunstwerk auch immer bestehen mag, jeder Gedanke an die in dem Mythus verhüllten Naturereignisse fern lag? Ferner hätte man wünschen können, daß bei einzelnen Gottheiten nicht bloß die von der ausgebildeten Kunst geschaffenen Typen, sondern auch die der vorhergehenden Periode erwähnt seien, mit einem Worte, daß nicht die Kunst als etwas Fertiges, Vollendetes erscheine; der Genuß an

den schönen Gestalten der zur Reife gekommenen Kunst wird nicht vermindert durch Gestalten aus der Zeit, wo sie noch im Werden begriffen war. Doch ist es dem Verf. nicht mit dem Recensenten der Revue critique (1869, I, S. 229) zum Vorwurf zu machen, daß er keinen Ueberblick über die Entwickelung der Kunst gegeben habe: im Gegentheil stört das, was sich davon in dem Buche findet, ein kurzer Abriß der Kunstgeschichte S. 390 unmittelbar nach der Beischreibung der Akropolis, in hohem Grade den Zusammenhang; so sehr ich auch den praktischen Nutzen eines derartigen Exkurses anzuerkennen geneigt bin, scheint er mir dennoch dem Zwecke des Buches, welches eine Kunstmythologie, keine Kunstgeschichte sein will, fern zu liegen. — Auch ist es nicht zu billigen, daß an einzelnen (allerdings wenig zahlreichen) Stellen Figuren mit dem Namen einer bestimmten Gottheit in hergebrachter Weise bezeichnet werden, ohne daß in der gegebenen Haltung oder den Attributen irgend etwas zu dieser Namengebung berechtigte. Der Verf. hat sich hier durch die allerdings berechtigte Neigung, möglichst große Monumente zu geben, etwas verführen lassen.

Daß in einem so umfangreichen Buche sich auch mancherlei kleine Irrthümer finden, daß hier eine größere Fülle, dort eine größere Beschränkung zu wünschen wäre, darf uns nicht weiter wundern. Ich erlaube mir zu dem, was ich in der Berliner Gymnasiallehrerzeitung, 1869, S. 470 ff. aufgezählt habe, noch Einiges hinzuzufügen.

S. 53. Bei Besprechung des Apollo von Tenea hätte der Verf. recht wohl auf die Merkzeichen des alten Styls, auf die Bildung der Augen und Ohren, sowie des Haares hinweisen können. Obgleich dergleichen in die Augen fällt, so will die Kunst zu sehen doch immer erst gelernt sein, und ein Buch, welches auch Schülern der höheren Gymnasialklassen zur Einführung in die Kunst dienen soll, darf nicht voraussetzen, daß die Augen derselben schon zum Auffassen und Erkennen von solchen Unterschieden geübt seien. Ebenso vermißt man S. 60 bei der Artemis die Bemerkung, daß die Göttin auf den Kunstwerken den Köcher auf dem Rücken trägt, zum Unterschiede von den sonst leicht damit zu verwechselnden Amazonen, bei denen er sich an der linken Seite findet. Man vermißt diese Bemerkung um so weniger gern, auch im Interesse der „angehenden Jünger der Kunst“, als die Unkenntniß oder Vernachlässigung dieser Beobachtung schon oft zu seltsamen Versehen Veranlassung gegeben hat. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, im Berliner Museum eine deutlich als Artemis charakterisirte Statue zur Amazone ergänzt worden (Nr. 753), weil der Restaurator nicht wußte, daß der Köcher dann nicht auf dem Rücken, sondern an der Hüfte sich finden müßte. Unbekannt ist es mir, wo Herr S. die Nachricht her hat (S. 162), daß Pentheus von der Agaue für ein Schwein angesehen worden sei, während er nach der gewöhnlichen Sage als Löwe zerrissen wird. Kühn ist die Vermuthung S. 239, daß man sich die Kentauren ursprünglich als rein menschlich gedacht habe, weil man erzählt, daß sie mit den Lapithen zu Tische gesessen haben. Auch ist die Behauptung (S. 240), daß die Kentauren ursprünglich mit menschlichen Vorderfüßen gebildet sein, nicht zutreffend, wenn auch häufig angenommen: nur Chiron zeichnet sich durch diese Bildung vor allen aus. Unrichtig ist auch die Erklärung eines Berliner Vasenbildes (S. 271) auf die Heilung der Prötiden durch Melampus; daß dort Zeus vor der Io stehend dargestellt ist, darf jetzt wohl nicht mehr bestritten werden. In der Heraklessage ferner vermißt man ungern die zwar von Schriftstellern nicht erwähnte, aber durch unzählige Vasen bezeugte Verbindung des Helden mit seiner steten Begleiterin Athene.

Der zweite Abschnitt, die gottesdienstliche Verfassung der Griechen, besteht aus drei Theilen, von denen der erste, wichtigste, die Oertlichkeiten des Kultus, der zweite und dritte die religiösen Gebräuche und die mit der Ausführung derselben betrauten Personen behandeln. Vorzüglich wegen des ersten müssen wir dem Verf. dankbar sein, weil sein Buch dadurch, daß es zugleich die hauptsächlichsten Skulptur- und Architekturwerke vereinigt, um so mehr zum allgemeinen Gebrauche empfohlen werden kann. Die verschiedenen Style sind kurz, doch mit Verständniß behandelt, und die Grund- und Aufrisse der wichtigsten von den uns erhaltenen Tempeln lassen nichts zu wünschen übrig. Zu ändern wäre in diesem Theile nur die Erklärung des Pseudodipteros (S. 381) als „eines Gebäudes mit vollständigem Säulenumgange und an die Cellamauer angelehnten Halbsäulen“, da die bisherige Definition als eines wirklichen Dipteros, bei dem nur die innere Säulenreihe weggelassen ist, so daß er dem Raume und der Anlage nach ein Dipteros, der Säulenzahl nach nur ein Peripteros

ist, bis jetzt durchaus nicht als falsch erwiesen ist. Gerade der Tempel von Selinus, den Herr S. als Beispiel anführt, dient dazu, die Richtigkeit der früheren Erklärung darzulegen, da dort von Halbsäulen sich nichts findet. Wenigstens unerwiesen ist auch die Behauptung (S. 375), daß die Tempel der Heroen im Gegensatze zu denen der Götter sich nach Westen geöffnet haben.

Trotzdem glaube ich das Buch mit vollem Recht zur allgemeinen Benutzung empfehlen zu können. Die hervorgehobenen Mängel betreffen meist Kleinigkeiten und werden das Buch nicht hindern, sich viele Freunde zu erwerben. Bei einer zweiten Auflage, die hoffentlich nicht ausbleiben wird, wird dann für Abhilfe wohl gesorgt werden. Man darf dann auch auf die Beseitigung einzelner Druckfehler, die sich jetzt darin noch finden, rechnen. Druck und Papier sowie die Illustrationen sind sonst gut und deutlich, und der Preis ist bei den vielen Abbildungen nicht zu hoch gegriffen.

Berlin. **R. Engelmann.**

Notiz.

Die Abbildung von St. Stephan in Wien, welche wir diesem Hefte beifügen, ist der demnächst erscheinenden zweiten Auflage der „Meisterwerke der Kirchenbaukunst" von dem Unterzeichneten entnommen. Sie zeigt uns den Dom in der Nordwestansicht, zur Seite rechts den gigantisch aufstrebenden Südthurm, wie er jetzt nach der meisterhaften Restauration von Fr. Schmidt wieder vollendet vor uns steht. Unmittelbar daneben, unter den von Ernst ausgebauten durchbrochenen Giebeln des Langhauses, bemerken wir die Sakristei, deren stylgemäße Wiederherstellung nach Maaßgabe der in der Wiener Akademie der Künste befindlichen alten Baupläne in Aussicht genommen ist, dann den zierlichen spätgothischen Vorbau des Singer- oder Nithards-Thores, endlich die romanische Hauptfaçade mit dem Riesenthor, den beiden achteckigen Heidenthürmen und den gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts angebauten gothischen Kapellen zu beiden Seiten. Unser von C. Daumerlang nach der Zeichnung von H. Bültemeyer ausgeführter Holzschnitt möge zugleich als Hinweisung auf den großen Kupferstich dienen, welchen der letztgenannte Künstler auf Bestellung des kais. Oberstkämmerers Grafen Crenneville unternommen und nahezu vollendet hat.

C. v. Lützow.



(Aus Seemann, Götter und Heroen.)

Berichtigung.

Seite 231 der Zeitschrift, 15. Zeile v. u. muß es heißen 46 statt 47.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Der Stephansdom in Wien.

Nach einer Zeichnung von H. Bültemeyer in Hol; geschnitten von C. Daumerlang

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1870.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Hanno Rhomberg.

Der Vater unseres Künstlers war der Historienmaler und Professor an der Münchener Akademie Joseph Anton Rhomberg, dem Hanno im Jahre 1820 in München geboren ward. Das Kind brachte offensichtlich die Liebe zur Kunst mit auf die Welt, es handierte in einem Alter von zwei Jahren bereits mit Griffel und Bleistift und gab dem Vater dadurch Anlaß, es in dieser Beschäftigung nach der Natur zu zeichnen. Ueber die Erfolge des Schulbesuches verlautete wenig Günstiges, der Knabe hing viel zu leidenschaftlich an der Natur, als daß er in den engen vier Wänden der Schule seinen Kopf hätte beisammen haben können. Konnte er nicht Schmetterlingen nachjagen und vielgestaltige Käfer aufspüren, so saß er träumerisch über den Büchern und versah sie zum großen Aerger von Eltern und Lehrern mit Randzeichnungen.

So schleppte er sich mühsam durch die Volksschule und die unteren Klassen des Gymnasiums, nicht aus Liebe zur Sache, sondern weil der Vater eine allgemeine Vorbildung mit Recht für nothwendig erachtete. Nebenher genoß er den ersten förmlichen Zeichenunterricht beim Vater und trat dann den regelrechten Weg an, indem er sich unter die Zahl der Zöglinge der Akademie einreihen ließ. Die Studien an derselben scheinen ihn nicht sonderlich befriedigt zu haben; als seine Kenntnisse etwas mehr vorgeschritten waren, trat er durch des Vaters Vermittelung bei Julius Schnorr von Carolsfeld als Schüler ein. Aber auch da war seines Bleibens nicht allzulange.

Offenbar unsicher, welchem Zweige der Kunst er sich zuwenden sollte, finden wir ihn bald darauf unter der Leitung des trefflichen Bernhard Portraits malen. Ihm verdankte er die Weckung des in ihm schlummernden Farbentalentes, wie denn Bernhard damals mit seinen koloristischen Bestrebungen ziemlich vereinzelt dastand und weitaus nicht jene Anerkennung fand, die dem wackeren Künstler gebührte. Bernhard, der fleißig die Alten studirt hatte, legte neben geschmackvoller Anordnung und zierlicher Ausführung namentlich auf Schönheit der Farbe großes Gewicht und wendete deshalb gerade dem Schüler besondere Aufmerksamkeit zu, welcher nach der letztbezeichneten Richtung hin am ausgesprochensten begabt war.

Rhomberg's Vater, welcher noch ganz der Zeit angehörte, in der man strenge genommen nur Eine Kunst, die religiöse, kannte, sah doch viel zu klar, um den Sohn in dieselbe Bahn drängen zu wollen, in welcher er selbst dem Ziele seines Lebens und Wirkens zustrebte.

Von weit größerem Einflusse in künstlerischer Beziehung war der ausgezeichnete Genremaler Karl von Enhuber, mit welchem Rhomberg manches gemein hatte. Schon von frühester Jugend still und in sich gekehrt, lebte dieser später oft längere Zeit von aller Welt abgeschlossen und konnte, je nachdem die Licht- oder Schattenseite seines Wesens die Oberhand gewann, bald die ernsteste Gesellschaft zu toller Heiterkeit hinreißen, bald auch umgekehrt die fröhlichste zum tiefsten Ernst umstimmen. Ende der vierziger Jahre verkehrte er mit dem Augsburger Maler Wagner, dem Meister der bekannten Fresken am Fuggerhause und mit Feodor Dietz, in späterer Zeit viel mit dem Münchener Joseph Müller.

Enhuber war ein viel zu bedeutend angelegter Mensch, als daß nicht selbst eine innerlich so selbständige Natur, wie die Rhomberg's, von ihm hätte lebhaft und mächtig angezogen werden müssen. Auch Enhuber strebte mit eiserner Energie nach einem höheren Aufschwung in seiner Kunst und nach einer stärkeren Betonung des Elementes der Farbe, ganz richtig erkennend, daß die Genremalerei, auf entschieden realistische Behandlung ihrer Motive angewiesen, neben scharfer Charakteristik zunächst auch lebhafterer Farbenwirkung bedürfe und daß in einer Schule wie der Münchener, welche aus der monumentalen Kunst hervorgegangen war, um so entschiedener mit den aus dieser herübergenommenen Traditionen gebrochen werden müsse, sofern dieselben immer noch auf das Wandgemälde zurückwiesen und dem Genre zumutheten, Principien zu folgen, welche seinem innersten Wesen widersprachen.

Der Ruf Rhomberg's datirt von der Entstehung seiner „reisenden Schüler", welche König Ludwig I. für seine im Jahre 1853 vollendete neue Pinakothek erwarb. Damit hatte er sich einen Platz unter den Künstlern von Namen errungen, ohne übrigens in seiner tiefsinnigen, nicht selten geradezu selbstquälerischen Weise daraus, so nahe es lag und so unbestritten die Berechtigung dazu war, Hoffnungen auf eine schönere Zukunft zu schöpfen.

Im Jahre 1857 sah man auf dem Münchener Kunstverein die „Werkstätte eines Dorfmalers." Hatten die „reisenden Schüler" einen ersten Versuch in der edeln Kunst des Tabakrauchens gezeigt, so repräsentirte jenes Bild den ersten Versuch im Porträtiren, mit welchem sich der gleichfalls zum „Künstler" bestimmte Sohn des Dorfmalers abquält, in-

dem er sich anschickt, einen jüngeren Knaben abzukonterfeien, der ihm halb verlegen und halb erfreut über die unverhoffte Ehre gegenüber sitzt, indeß der Vater des angehenden Malers zwischen beiden über den Tisch hereinschaut. Gerechtes Aufsehen machte die „Votivtafel," im Sommer 1858 vollendet. Einem altbayerischen Bauern ist sein Weib, vielleicht sogar seine Kuh erkrankt und er hat sich in dieser Kalamität zur Mutter Gottes verlobt. Nach Erhörung seiner Bitte hat er dann beim Dorfmaler die entsprechende Votivtafel bestellt und soll dieselbe nun bezahlen. Der Preis mag gering genug sein, dem Besteller scheint er aber um so mehr viel zu hoch gegriffen, als jenes Unglück ja vorübergegangen. Seine beiden Kinder dagegen geben sich ohne allen Rückhalt dem ihnen durch das Werk des Malers gebotenen außerordentlichen Genusse hin, der durch keinen Nebengedanken abgeschwächt wird.

Das Jahr 1859 brachte den „engen Stiefel" und den „besten Schüler," das Jahr 1860 eine Reihe gleich trefflicher Bilder: den „bestraften Nascher," den „Akrobaten in der Dorfschenke" und „das zweite Glas," welch letzteres für die Nationalgalerie in New-York angekauft wurde. Im Jahre 1861 entstanden „der Dintenklex," „der Jongleur," im Jahre 1862 der „Vogelbauer," „der gefangene Vogel," „der Junge am Schleifstein," im Jahre 1868 „der schlecht genähte Schuh" und „der Auftrag der Mutter." Im Jahre 1864 malte Rhomberg das Bild: „Kinder bitten den Vater um den Ankauf eines Hundes," im Jahre 1865 seinen „kleinen Patienten" u. s. w. Seine letzte Arbeit war „die Wirthshausszene" in der internationalen Ausstellung zu München von 1869.

Die sozialen Gegensätze von Arm und Reich, Gering und Vornehm bieten dem denkenden Künstler eine so reiche Fundgrube von tiefpoetischem Stoff für seine Darstellungen, daß man sich nur wundern kann, wie selten sie bei uns ausgebeutet werden. Unsere Künstler kommen leider mit dem Leben viel zu wenig in Berührung und was sie davon kennen lernen, ist in der Regel nur dessen Außenseite. Eingeschlossen in ihre Werkstätten, bekümmern sich die Meisten ebensowenig um die Bedürfnisse und Leiden des Volkes, wie sie sich in ihrer gesellschaftlichen Stellung berufen fühlen, die Salons der vornehmen Welt zu besuchen. Für viele von ihnen gibt es keine Geschichte, die Geheimnisse des Seelenlebens bleiben ihnen ebenso verschlossen, wie die Werke der Dichter und Denker ihres Volkes und darum ist ihnen die Natur und das Leben ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch, von dem sie wenig mehr als den Einband kennen. Daß es eine Wissenschaft des Schönen giebt, wissen sie nur vom Hörensagen; nach ihrer Ansicht reicht man mit dem bloßen Gefühl. das in der Nähe besehen, sich als eine Art künstlerischen Instinkts herausstellt, vollkommen aus, und die Lehren der Aesthetik sind ihnen langweiliges Zeug, mit dem man weder ein Bild malen, noch eine Statue formen kann.

Daß das Volksgenre stärker kultivirt wird als das sociale, liegt unter solchen Umständen nahe genug. Ohne nach der Tiefe der individuellen Charakeristik zu streben und an die gesellschaftlichen Fragen der Neuzeit zu rühren, kann es sich grundsätzlich darauf beschränken, den besonderen Habitus des Volkes in naturtreuer Wahrheit wiederzugeben, erweist sich also seinem Wesen nach als harmlos, um nicht zu sagen äußerlich. Was es bringt, sind oft nur einzelne Figuren, bei denen höchstens die Tracht bemerkenswerth erscheint.

Rhomberg's Arbeiten gehören fast ausschließlich dem humoristischen, in nur wenigen Ausnahmsfällen dem naiven Genre an; sein Humor war es zunächst, der ihn zu einem Liebling des Publikums machte. Er ist immer ungesucht und zeigt keine Spur jenes ätzenden Elements, von dem der Künstler im Umgange nicht ganz frei war, ein so treffliches Herz er auch besaß. Er selbst war vielleicht der Letzte, der sich von dem Werthe seiner Leistungen überzeugen ließ, so groß war seine Bescheidenheit.

Seit einer ziemlichen Reihe von Jahren hatte Rhomberg mit der Wimmer'schen Kunsthandlung in München das Uebereinkommen getroffen, jedes neu vollendete Bild dieser vorzulegen; durch ihre Vermittlung wurden seine Arbeiten über alle Länder verbreitet und fanden namentlich in Nordamerika sehr günstige Aufnahme.

Seine Gesundheitsverhältnisse ließen schon lange viel zu wünschen übrig. Nach seiner eigenartigen Weise verließ er im Juli 1869 München, ohne daß selbst Nahestehende wußten, wohin er gegangen; bald darauf traf aus dem Dorfe Walchsee in Tyrol die Nachricht von seinem plötzlichen Tode ein: ein Schlagfluß hatte in der Nacht vom 16. auf den 17. Juli seinem Leben ein Ende gemacht.

C. A. R.

Die Bronzethüren im Kapitol zu Washington.

Wie Henry T. Tuckerman, der talentvolle Literarhistoriker und Kunstkritiker der Vereinigten Staaten sehr richtig sagt, hat die Kunst in der amerikanischen Union mit Hindernissen der verschiedensten Art zu kämpfen, um für das Volk der großen transatlantischen Republik ein sociales und ästhetisches Bildungselement zu werden. Der nimmer ruhende Handelsgeist der Nation, die unvollständige Ausbildung vieler Künstler, das wilde Ueberstürzen des amerikanischen Lebens (the hurry and bustle of life), der Mangel einer gerechten und festbegründeten Kritik, Sorglosigkeit, Flüchtigkeit und Ungleichheit in der technischen Ausführung, — das sind nach Tuckerman die Hauptursachen, weshalb es den Nordamerikanern bis jetzt nur ausnahmsweise gelungen ist, auf dem Gebiete der Kunst in demselben Maße Lorbeeren zu pflücken, wie auf dem Felde der Politik und anderer praktischer Thätigkeiten. In den letzten Decennien ist indessen ein erfreulicher Umschwung eingetreten, und Männern wie William Page, Eastman Johnson, Daniel Huntington, Frederic Edwin Church, Emanuel Leutze, Albert Bierstadt, William Wetmore Story, Erastus D. Palmer, Thomas Crawford, Randolph Rogers u. A. ist es doch gelungen, nicht bloß in den Vereinigten Staaten die gesunde Fortentwickelung der Kunst auf dem Gebiete der Malerei und der Skulptur zu fördern, sondern sich auch in Europa Achtung und Anerkennung zu erwerben.

Es ist indessen nicht unsere Absicht, hier die hervorragendsten Maler und Bildhauer der nordamerikanischen Union genauer zu besprechen, wir wollen nur mit wenigen Worten auf ein Werk hinweisen, welches aus den Händen von drei der bedeutendsten amerikanischen Bildhauer hervorgegangen ist und gegenwärtig das Kapitol zu Washington im Distrikt Columbia ziert.

Die Bronzethüren, welche den Gang zur Halle der Repräsentanten und zur Senatskammer im Kapitol schließen, wurden unter der Administration des Präsidenten Franklin Pierce bestellt. Die Künstler Thomas Crawford und Randolph Rogers wurden damals mit der Ausführung dieser Thüren beauftragt.

Die von Rogers gearbeitete Thür schließt den Korridor, welcher zur neuen Repräsentantenhalle führt; sie ist ganz aus Bronze gegossen und wiegt 20,000 Pfund. In dem Rahmen der Thür, der ebenfalls aus Bronze gegossen ist, befinden sich vier Figuren, welche

Europa, Asien, Afrika und Amerika repräsentiren. Die Thür selbst ist in acht quadratische Felder getheilt und ein halbrundes befindet sich über denselben. Jedes dieser Felder enthält eine bildliche Darstellung, die Geschichte der Entdeckung Amerika's illustrirend. Die unterste Darstellung links zeigt „Columbus vor dem Rathe in Salamanca"; die darüber „Columbus' Abreise nach dem Kloster La Rabida"; dann folgt „Columbus am Hofe Ferdinand's und Isabella's", und oben links „Columbus' Abreise von Palos". In den Feldern der rechten Seite, von oben nach unten, sieht man: 1) „Columbus' erstes Zusammentreffen mit den Eingebornen der neuen Welt"; 2) „Columbus' Einzug in Barcelona"; 3) „Der Admiral in Ketten"; 4) „Columbus' Tod". Das halbrunde Feld über den beiden Thürflügeln enthält „die erste Landung der Spanier in San Salvador."

Das Werk von Randolph Rogers wurde in Rom modellirt und in München bei Miller gegossen.

Die andere Thüre im östlichen Porticus des Kapitols wurde von Thomas Crawford kurz vor seinem Tode entworfen und in Gemeinschaft mit William H. Rhinehardt ebenfalls in Rom modellirt; sie ist 14 Fuß 6 Zoll hoch und beide Flügel zusammen haben eine Weite von 7 Fuß 6 Zoll. Wie die Thorflügel von Rogers, so sind auch diese in acht Felder eingetheilt, welche den Frieden und den Krieg in allegorischen Reliefbildern darstellen. Das oberste Bild auf dem rechten Flügel, der Kriegsseite, schildert die Schlacht bei Bunkerhill (1775) und Warren's Tod; das mittlere enthält eine interessante Scene aus der Schlacht bei Monmouth (1778). Der General Charles Lee hatte sich nämlich während dieser Schlacht den Befehlen Washington's, des Obergenerals, gegenüber ungehorsam bewiesen; letzterer suchte den ungehorsamen Unterfeldherrn noch auf dem Schlachtfelde auf und warf ihm sein ungebührliches Betragen mit heftigen und harten Worten vor. Diesen Moment hat der Künstler aufgefaßt. George Washington, der allerdings in seinem Rechte war, ließ sich, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, bei dieser Gelegenheit zu den leidenschaftlichsten und verletzendsten Aeußerungen hinreißen. Das dritte Bild auf dem rechten Flügel stellt einen kühnen Bayonnettangriff in der Schlacht bei Yorktown (1781) dar.

In dem Cirkel des unteren Faches befindet sich eine allegorische Darstellung des Krieges; ein vollständig bewaffneter britischer Grenadier greift einen friedlichen Farmer vor seiner Blockhütte an. Daneben, auf dem linken Thürflügel befindet sich die allegorische Darstellung des Friedens: eine glückliche Farmerfamilie, die nach Beendigung des Revolutionskrieges sich wiederum ihrer friedlichen Beschäftigung mit dem Ackerbau hingiebt. Darüber sieht man eine gelungene Schilderung des freudigen Empfanges, der Washington 1789 in Trenton zu Theil ward. Ferner Washington's Inauguration als ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten; und endlich die Grundsteinlegung des Kapitols in Washington City.

Auch diese Thür sollte in der königl. Erzgießerei von Miller in München gegossen werden; allein Crawford's Tod trat störend dazwischen, und so geschah es, daß die betreffenden Formen nach Newyork gebracht werden mußten, um in der Ames-Gießerei zu Chicopee im Staate Massachusetts gegossen zu werden. Im November 1868 wurde die Thüre im Kapitole aufgestellt.

Wie bei dem Werke von Randolph Rogers Columbus entschieden die Hauptrolle spielt, so tritt bei der Arbeit von Crawford und Rhinehardt die Heldengestalt George Washington's in den Vordergrund. Beide Schöpfungen verdienen sowohl hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Ausführung volles Lob; die Komposition der einzelnen Figuren zeigt Leben und künstlerische Bewegung. Die Hauptgestalten athmen die ganze Wahrheit persönlichsten Daseins, ohne an Würde und edlem Ausdrucke zu verlieren. Besonders gelungen erscheint uns Washington's antike Heldengestalt, von dem jener Kongreßredner ebenso

wahr wie schön sagte: „Er war der Erste im Kriege, der Erste im Frieden, der Erste in den Herzen seiner Landsleute" (First in war, first in peace and first in the hearts of his countrymen); überhaupt meinen wir, daß das Werk von Rogers durch das von Crawford an künstlerischer Kraft und Schönheitssinn übertroffen werde.

Möge hier schließlich eine kurze biographische Skizze der drei Künstler Platz finden.

Randolph Rogers, ein Virginier von Geburt, ist wohl zu unterscheiden von John Rogers, der in Massachusetts geboren wurde und ebenfalls Bildhauer ist. Während der Letztere wesentlich Soldatengruppen und Soldatenfiguren macht, die an den Secessionskrieg erinnern und vielfach in Amerika gekauft werden, obschon sie nur selten die Spuren eines höheren Styles an sich tragen, hat der Erstere mit Eifer und Erfolg die Bildhauerkunst in Rom studirt. Unter seinen Erstlingswerken verdient erwähnt zu werden: „Nydia", das blinde Mädchen aus Pompeji, bekannt aus Bulwer's Roman: „die letzten Tage von Pompeji". Er unternahm die Vollendung des von Thomas Crawford begonnenen Washington-Monuments zu Richmond in Virginien. Außer der oben erwähnten Bronzethür im Kapitole zu Washington vollendete er den „Engel der Auferstehung" (Angel of the Resurrection), ein wirkungsvolles Grabdenkmal für den zu Hartford im Staate Connecticut beerdigten Obersten Colt. In jüngster Zeit beschäftigten ihn zu Rom zwei größere Werke: das eine ist ein Denkmal für den Staat Rhode Island, den Genius dieses Staates darstellend. Die Hauptfigur in dieser Arbeit ist eine „Amerika" von zehn Fuß Höhe; sie ist von vier anderen, sieben Fuß hohen Statuen umgeben, lehnt sich auf ein Schwert und hält einen von Lorbeeren und Immortellen gewundenen Kranz in der Hand. Das andere Werk ist zu einem ganz ähnlichen Zwecke für den Staat Michigan bestimmt. Auch hier ist die Hauptfigur zehn Fuß hoch; sie hat aber, auf die Jugend und die Geschichte dieses Staates hindeutend, eine mehr kriegerische Haltung; vorwärts schreitend, hält sie in der einen Hand den Schild, in der andern das gezogene Schwert, im Gürtel erblickt man den Tomahawk, das Haupthaar ist nach Indianerweise mit Federn und Muscheln geschmückt. Bekanntlich war Michigan noch vor wenigen Jahren in seinem größeren Theile von wilden Indianern bewohnt. Von diesen beiden Werken erhielt Rogers für das eine 50,000, für das andere 75,000 Dollars. —

William H. Rhinehardt stammt aus Baltimore im Staate Maryland; auch er lebte und studirte längere Zeit in Rom. Seine „Samaritanerin" (Woman of Samaria) ist ein tief durchdachtes Kunstwerk, durchhaucht von warmem Gefühl und religiösem Ernst. Seine „Latona und ihr Kind" stellen mit schlichter Einfachheit und sicherem Schönheitssinn die Mutterliebe künstlerisch dar; unter seinen Basreliefs verdienen die „Nacht" und der „Morgen" erwähnt zu werden. —

In Thomas Crawford vereinigt sich die zähe Ausdauer des amerikanischen Charakters mit dem lebhaften Temperamente des Irländers. Er wurde am 22. März 1813 zu New-York geboren und starb in London am 16. October 1857. Schon in frühster Jugend entwickelte er große Liebe für die Kunst und verbrachte seine Mußestunden bis zum 14. Lebensjahre entweder mit Zeichnen und Skizziren oder mit der Durchstöberung von Kunsthandlungen und Gemäldeauktionen. Nachdem er eine Zeit lang bei einem Holzschnitzer in die Lehre gegangen war, trat er im 19. Jahre in das Atelier des Herrn Launitz zu Newyork ein. Zu gleicher Zeit nahm er an dem Unterricht und den Uebungen der nationalen Zeichen-Akademie in Newyork Theil. Durch angestrengte Arbeit erwarb er sich die Mittel, um nach Rom zu gehen, woselbst er, mit Empfehlungsschreiben an Thorwaldsen versehen, im Sommer 1835 ankam. Der große dänische Bildhauer empfing den jungen strebsamen Künstler sehr freundlich und lud ihn ein, in seinem Atelier zu arbeiten, ein Anerbieten, auf welches Crawford natürlich sofort einging. Wie in Amerika, so arbeitete er auch hier mit dem größten

Fleiße. Nach Vollendung einiger anderer Originalwerke entwarf er im Jahre 1839 seinen „Orpheus", das Meisterwerk, welches ihn zuerst in weiteren Kreisen in Amerika bekannt machte und von Thorwaldsen als eine „klassische Statue" bezeichnet wurde. Die Statue befindet sich gegenwärtig im Athenäum zu Boston. Nachdem sich Crawford mit Skizzen aus der Mythologie und der christlichen Kirchengeschichte längere Zeit beschäftigt und z. B. verschiedene Basreliefs biblischen Inhaltes mit Geist und Grazie ausgeführt hatte, wandte er sich, von einer Reise nach Amerika im Jahre 1844, wo er sich mit Fräulein Louise Ward verheirathet hatte, zurückgekehrt, vornehmlich der monumentalen und nationalen Bildhauerkunst zu. Für die Musikhalle in Boston vollendete er jene Bronzestatue von Beethoven, die in der königlichen Gießerei zu München gegossen wurde. Ihre Vollendung wurde durch ein großes musikalisches Fest gefeiert. Seine kolossale Reiterstatue von George Washington, die 25 Fuß hoch ist, wurde unter seiner persönlichen Beaufsichtigung ebenfalls in München gegossen. Seitdem wurde das außergewöhnliche Talent Crawford's auch in Europa vielseitig anerkannt, wie schon aus dem Umstande hervorgeht, daß ihn die Akademien zu München und Petersburg und die St. Markusakademie zu Venedig zu ihrem Mitgliede ernannten. Sein großartigstes Werk, um von seinen vielen übrigen Arbeiten hier zu schweigen, ist die kolossale Statue: „der Genius Amerika's", für die Zinne des Kapitoldaches in Washington City bestimmt. Dies Prachtwerk, welches eine majestätische, bis zu den Füßen drapirte weibliche Figur darstellt, hat den Ausdruck von selbstbewußter Kraft, voll Hoheit, Seelengröße und Macht. Während der Künstler mit dieser Arbeit beschäftigt war, führte er für die Kapelle des Friedhofes von Mount Auburn bei Boston die Statue von Jakob Otis, „Neuengland's mächtigem Feuerbrande", aus und vollendete die rührende Gruppe „der Verbrecher am Pranger" und „Hebe und Ganymed".

Thomas Crawford besaß eine enorme Arbeitskraft, der nur sein Fleiß gleichkam; während seiner künstlerischen Laufbahn, von der ihn leider ein zu früher Tod hinwegrief, schuf er mehr als 60 Werke, darunter einige von kolossalem Umfange, sowie gegen 50 Skizzen in Gyps und Entwürfe der verschiedensten Art, von denen die meisten von seinen Schülern bereits vollendet sind oder doch vollendet werden sollen. Die Büste seiner eigenen Frau ist ein Meisterstück in der Vollendung, voll unendlichen Reizes und zarter Lieblichkeit. Er galt in Rom als der würdigste Repräsentant der amerikanischen Skulptur und genoß die Liebe und die Achtung aller seiner Landsleute und Kunstgenossen.

Rudolph Doehn.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

Wenn ich im Folgenden die auf einer kürzlich ausgeführten Reise gemachten Beobachtungen zu veröffentlichen unternehme, so habe ich vorab den Standpunkt und die Richtung dieser meiner jüngsten Studien näher zu bezeichnen. Was zunächst die örtliche Ausdehnung derselben betrifft, so beschränkte sich meine Reise auf die mittleren Gebiete Oberitaliens und den Küstensaum des adriatischen Meeres bis Ancona und Loreto. Es sind dies die Gegenden, welche von den meisten Reisenden theils nur flüchtig, theils gar nicht besucht werden und die deshalb immer noch nicht genug durchforscht sind. Zwar für die Disciplin der Malerei kann man dies nicht sagen; hat doch der treffliche Mündler noch kurz vor seinem jähen Tode uns in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone eine Fülle werthvoller Notizen über die Geschichte der italienischen Malerei hinterlassen und darin selbst die Werke der entlegensten und verlassensten Orte berücksichtigt. Ich will daher nicht so Ueberflüssiges thun, meine eigenen Studien auf diesem Gebiete zu veröffentlichen. Wohl aber glaube ich durch Mittheilung dessen, was sich mir an neuen Aufschlüssen über Architektur und Plastik ergeben hat, der Wissenschaft einen Dienst erzeigen und einige Beiträge zur Geschichte dieser Künste bieten zu können. Es ist in Italien überall für Kunstgeschichte noch so viel zu thun, daß selbst an den bekanntesten Orten der Eifer des Forschers noch Stoff zur Genüge findet. Ich gedenke nun in Folgendem das für die Geschichte der Architektur und Plastik Werthvollste kurz zu berühren.

I. Ferrara.

Ferrara ist eine von den wenigen Städten Italiens, in welchen das Mittelalter nur vereinzelte Spuren hinterlassen hat und deren Interesse sich fast ausschließlich auf Denkmäler der neueren Zeit beschränkt. Aus dem Mittelalter datirt nur das Aeußere des Domes mit der wunderlichen dreigiebeligen Façade und ihrem eleganten Triforienmotiv, welches irgend ein italienischer Baumeister von einer frühgothischen Kathedrale Frankreichs nach dem Süden verpflanzt zu haben scheint; sodann aber besonders das gewaltige Kastell, ein massenhafter Backsteinbau mit Zinnenkranz und Thürmen, wohl eins der großartigsten Ueberbleibsel mittelalterlichen Befestigungsbaues. Interessant ist an diesem Werke, wie früh die italienische Architektur auch in solchen Gebäuden Regelmäßigkeit der Anlage und Symmetrie des Aufbaues erstrebt hat, während man im Norden vorzugsweise in diesen Anlagen dem malerisch Zufälligen nachging.

Doch, wie gesagt, der Schwerpunkt Ferrara's in künstlerischer Beziehung beruht darauf, daß die Stadt im Wesentlichen eine moderne Schöpfung, ja vielleicht das früheste Beispiel jener auf Geheiß eines Fürstenwillens hervorgerufenen Residenzen ist, deren wir in Deutschland eine so große Zahl besitzen. Während aber diese deutschen Residenzen durchgängig Töchter der schlimmsten Epoche architektonischen Schaffens sind und die ebensowohl barocken

wie nüchternen Spuren dieses Ursprungs zur Schau tragen, fällt für Ferrara der günstige Umstand in's Gewicht, daß seine Entstehung mit dem Emporblühen der jungen Renaissance Hand in Hand geht. Im Uebrigen bietet es dennoch unverkennbare Punkte der Verwandtschaft mit einer Anzahl jener deutschen Fürstenschöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts; und wenn man in den langgestreckten, breiten, sonnigen Straßen, die sich viertelstundenweit schnurgerade hinziehen, nach irgend einem, am äußersten Ende gelegenen Kloster pilgert, oder nach einem eben so weit hinausgeschobenen, in den mächtigsten Anfängen stecken gebliebenen Palaste, so öffnen sich bei jeder Querstraße Perspektiven von so armseliger Oede, daß man sich unwillkührlich fragt: bist du nicht etwa in einem der Dutzend kleinen Versailles deines geliebten Vaterlandes? Mit einem Schlage tritt die Geschichte dieser wie so vieler andern Residenzen dem Wanderer entgegen.

Borso I. († 1471), von Kaiser Friedrich III. zum Herzog von Modena, Reggio 2c. ernannt, wußte sich von Papst Paul II. zugleich den Titel eines Herzogs von Ferrara zu verschaffen. Voll Eifer suchte er nun die Stadt dieses neuen Titels würdig zu machen. An den unbedeutenden mittelalterlichen Kern fügt er nach allen Seiten ein ausgedehntes Netz neuer Straßen, in beträchtlicher Breite angelegt, gradlinig sich erstreckend und rechtwinklig von andern durchschnitten. Die so entstandene, um das Vierfache vergrößerte Stadt wird mit einem System von Befestigungen, von Gräben, Bastionen und Wällen umgeben und das Ganze auf eine Stadt ersten Ranges berechnet. Aber obwohl die Este durch Pflege von Wissenschaften und Künsten, durch Beförderung des Handels und Verkehrs die Stadt zu einer Blüthe brachten, daß sie hunderttausend Einwohner gezählt haben soll, würde doch das Vierfache nothwendig gewesen sein, dies weite Stadtgebiet zu bevölkern. Man hatte freilich gut Straßen anlegen und Gebäude projektiren in dem nach allen Seiten sich völlig eben ausdehnenden Lande, denn auch das hat Ferrara mit den deutschen Schwesterresidenzen gemein, daß sie alle Kinder der Ebene sind.

Die Selbständigkeit der Herzoge von Ferrara währte von 1452 bis zum Tode Alphons II. (1597), nicht ganz anderthalb Jahrhunderte, ein Zeitraum, der nicht genügend war, die großen Pläne Borso's bei Anlage der Stadt zur Verwirklichung zu bringen. Man sieht vielmehr aus dem Styl der Gebäude, daß die meisten Paläste während der etwa zwanzigjährigen Regierung dieses unternehmenden und baulustigen Fürsten entstanden. Die Mehrzahl trägt das liebenswürdige Gepräge der heiteren dekorationsfrohen Frührenaissance. Man kann noch jetzt in diesen Werken die Bauthätigkeit Borso's auf Schritt und Tritt verfolgen. Es galt offenbar, die neuen Hauptstraßen möglichst rasch mit stattlichen Palästen zu besetzen. Manches ließ der Herzog selbst errichten, zu Anderem mochte er die Herren seines Hofadels veranlassen. Vor Allem war es nothwendig, an den Kreuzpunkten der Hauptstraßen feste Kerne zu gewinnen, an die sich die weitere Entwicklung anzuschließen vermöchte. So entstand an der Durchschneidung der heute Corso Vittorio Emmanuele genannten Straße mit dem Corso di Porta Po und di Porta mare das Vierblatt von Palästen, zu welchen Palazzo de' Diamanti und de' Leoni gehören.

Jeder Palast erhielt dann einen stattlichen Balkon, der sich auf Konsolen im Hauptgeschoß um die Ecke des Gebäudes herumzieht und, beiläufig gesagt, an dieser Stelle viel glücklicher angebracht ist als meistens an unsern modernen Gebäuden. Aber schon von diesen Palästen kamen nur wenige zur Vollendung; die meisten bieten gegen die Straße hin bedeutende Façaden, an den Ecken gewöhnlich mit reich dekorirten Rahmenpilastern ausgestattet, während beim Ausbau des Innern die Mittel dann versiegten und der Hof verkümmert wurde, wenn nicht schon im Hausflur die Armseligkeit beginnt.

An anderen Punkten war es die Aufgabe, einem öffentlichen Platze sein monumentales

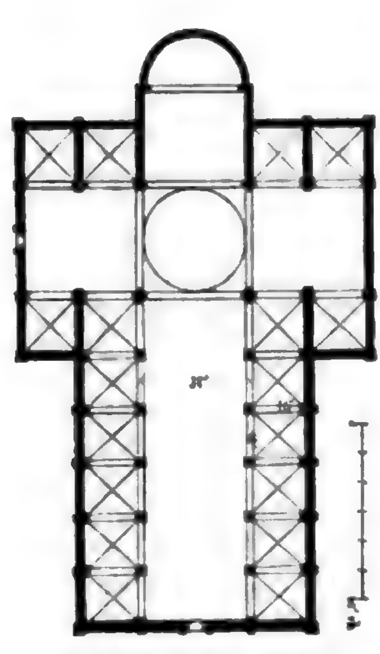
Gepräge zu geben. So an der jetzigen Piazza Ariostea. Man baute dort große Paläste, deren Erdgeschoß man mit einer Säulenhalle öffnete. Das eine dieser Gebäude an dem erwähnten Platze, Palazzo Rondinelli, öffnet sich mit zweiundzwanzig Arkaden auf schönen Marmorsäulen zu einer Halle von 21 Fuß Tiefe und 268 Fuß Länge. Tritt man aber durch die verwahrloste Thür in die Eingangshalle, so sieht man, daß die Ausstattung der Façade für das Innere nichts übrig gelassen hat. Besser steht es mit Palazzo Bevilacqua, der die linke Seite desselben Platzes einfaßt. Auch er öffnet sich mit einer Marmorhalle von funfzehn Arkaden und zeigt an der Straßenecke einen eleganten Marmorbalkon auf Konsolen; aber sein Inneres ist dem entsprechend durchgeführt, und der schöne quadratische Hof mit seinen Arkaden auf sechs zu sechs Säulen, denen an den Ecken Pfeiler mit Halbsäulen entsprechen, gehört zu den wenigen vollständig ausgebauten Höfen Ferrara's.

Derselbe Platz, welcher 1494 durch Hercules I. angelegt wurde, zeigt aber, wie es mit dem weiteren Ausbau der Stadt gleich von Anfang haperte; denn hart neben diesen prachtvollen Palästen sieht man die armseligsten Häuschen im Stil des verkommenen Kleinbürgerthums deutscher Duodezresidenzen, von einer so traurigen, mühsam nach Anstand ringenden Dürftigkeit, wie sie sonst in dem gesunden Naturwuchs italienischer Städte mit ihrer originellen Physiognomie gar nicht vorkommt. Denselben Charakter tragen aber die meisten dieser neuen Straßenquartiere, sobald sie sich mehr vom Mittelpunkte der Stadt entfernen; ja weiter gegen die Peripherie verlieren sich auch diese fast dürftigen Spuren städtischen Anbaues, und auf beiden Seiten ziehen sich lange Mauern hin, dann und wann mit Portalen durchbrochen, durch welche man weite Strecken von Wiesen bemerkt, die wohl den dritten Theil des gesammten städtischen Areals umfassen. Man sieht: die Stadt ist nicht fertig geworden, ihr freiwilliges Wachsthum ist weit hinter den hochfliegenden Voraussetzungen ihres Gründers zurückgeblieben, und so ist sie selbst gleich der Mehrzahl ihrer Paläste eine nie zur Vollendung gelangte Schöpfung, eine Ruine der Renaissance.

Unter den unvollendet gebliebenen Palästen nimmt Palazzo Scrofa vielleicht den ersten Rang ein. Lodovico Sforza, der 1490 Beatrice d'Este geheirathet hatte, ließ den Palast für sich erbauen, schenkte den noch unfertigen jedoch später an seinen Gesandten in Ferrara, Antonio Costabili, nachdem er sein Land und die Hoffnung auf Wiedererlangung des Thrones verloren hatte. Der unfertige Hof mit seinen edlen Säulenhallen, von denen die eine 20, die andere 26 Fuß Tiefe hat, die damit verbundene, ebenfalls 24 Fuß breite Halle, welche sich nach dem Garten öffnet, endlich der daranstoßende quadratische Saal mit seinen schönen Gewölbmalereien von der Hand Garofalo's gehört noch immer zum Vollendetsten, was der Palastbau der Frührenaissance in Italien hervorgebracht hat. Aber auch sonst bieten die Paläste Ferrara's mehrere Beispiele von einer Großartigkeit der Verhältnisse, daß sie sich mit den mächtigsten Palästen von Florenz und Rom messen dürfen. Der glückliche Umstand, welcher für den Säulenbau der Hallen den Marmor zur Verfügung stellte, gab damit auch den Höfen in den wenigen Fällen wo dieselben zur Ausführung kamen, jene vornehmere Schlankheit, die man z. B. an den Backsteinsäulen Bologna's vermißt. Zu dem Edelsten in dieser Art gehört der Hof des Pal. de' Diamanti, welcher 1492 von Sigismondo, dem Bruder Herzogs Hercules II. erbaut wurde. Die Säulen mit ihren feinen, geistvoll varirten Kapitälen sind im Gesammtverhältniß wie in der Behandlung des Einzelnen von unübertrefflicher Anmuth. Die Dimensionen des Palastes sind sehr ansehnlich, das Hauptgeschoß besteht aus einer Anzahl stattlicher Räume von etwa 30 Fuß Höhe, darunter der große Hauptsaal gegen 120 Fuß Länge mißt. Interessant sind die Holzdecken mit ihren mannigfach komponirten Kassettenfeldern, alles mit reicher Bemalung und von edler Wirkung

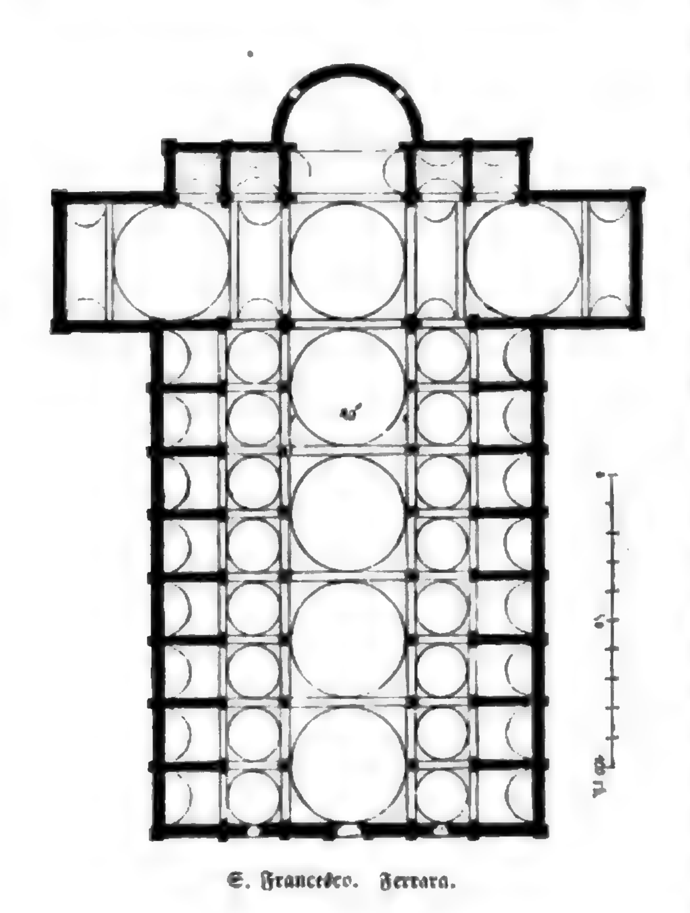
im Gesammtton wie im Einzelnen. Mehrere unvollendet gebliebene Decken zeigen, wie einfach man verfuhr, indem man nur die Grundformen derb zuschnitt und alles Uebrige vom Maler erwartete, der die feineren Gliederungen in Gold und Farben aufmalte. Auch Palazzo Schifanoja, für Herzog Borso erbaut, imponirt durch die gewaltigen Verhältnisse, wenngleich von der alten Pracht nur noch der große Saal mit den merkwürdigen Fresken von Cosimo Tura und Pietro della Francesca, sowie das stattliche Marmorportal des Haupteingangs Zeugniß ablegen. An diesem Portal zeigt sich, wie an den meisten ähnlichen Arbeiten zu Ferrara, in der flachen Behandlung der Formen, wie sehr dort der Backsteinstyl die Marmorarbeit beeinflußt hat.

Indeß so viel Interessantes die Paläste Ferrara's bieten, so sind doch die Kirchen der Stadt für unsere Betrachtung noch ungleich werthvoller; ja ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ist mit Ausnahme gelegentlicher kurzer Notizen bei Burckhardt kaum irgendwo genügend gewürdigt worden. Nicht weniger als vier große Kirchenbauten aus der Zeit der Frührenaissance finden sich hier als eben so viele Variationen des Basilikenschema's, zum lebendigen Beweis für die Rastlosigkeit, mit welcher die damaligen Meister dies wichtige Thema aufgefaßt und neu durchgebildet haben. Selbst für den heutigen Kirchenbau sind hier bedeutende Anregungen zu gewinnen, freilich nicht für diejenigen, welche im Nachbeten irgend einer mittelalterlichen Schablone, sei sie nun gothisch oder romanisch, auf bequemste Weise ihr Heil suchen, wohl aber für denkende Architekten, die aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Elemente eine für unsere Zeit und ihre Kulturbestrebungen charakteristische Form zu gewinnen suchen. In der That zeigen die ferraresischen Kirchen dieser Gattung die Tendenz, in Plananlage, Aufbau und Konstruktion der erprobten Ueberlieferung des Mittelalters zu folgen, diese Grundgedanken aber in der Sprache der antiken Kunst, wie sie dieselbe verstanden, auszudrücken. Und diese Sprache ist noch nicht die konventionell abgeschliffene des vorgeschrittenen 16. Jahrhunderts, sondern sie bewegt sich in der anmuthigen Freiheit und Mannigfaltigkeit des funfzehnten. Während nun für das Innere bald der Pfeiler, bald die Säule, bald mit flach gedecktem Mittelschiff, bald mit Kuppeln oder auch mit wechselnden Kuppeln und Tonnengewölben verwendet wird, andererseits das dreischiffige Langhaus bisweilen mit Kapellenreihen sich zu fünfschiffiger Anlage erweitert, tritt zu diesem Reichthum der Kombinationen noch die edle malerische Dekoration des Innern, die sich eben so fern von der farblosen Nüchternheit der florentinischen Kirchenbauten Brunellesco's wie von der polychromen Pracht späterer Barockbauten hält; endlich eine Durchbildung des Aeußeren in gediegenem Backsteinbau, die man geradezu als mustergültig auch für unsere Zeit bezeichnen muß. Jedenfalls hätte z. B. der Erbauer der neuen Thomaskirche in Berlin ein besseres Resultat erreichen und die monströsen Palmetten seiner Strebepfeiler und andere Unschönheiten vermeiden können, wenn er diese Kirchen von Ferrara eines eingehenden Studiums gewürdigt hätte. Die einfachste von diesen Kirchen und zugleich die früheste ist S. Maria in Vado, 1473 mit Unterstützung Herzog Hercules I. neu erbaut nach den Plänen des Ferraresen Biagio Rossetti, nachdem das Kreuzschiff und die Tribuna von dem ferraresischen Meister Bartolommeo Tristano errichtet worden war. Der Grundriß zeigt die Gestalt einer romanischen Säulenbasilika, (vergl. die Abbild.) der Chor mit seiner


S. Maria in Vado. Ferrara.

Absis springt über die rechtwinkligen Kapellen des Querschiffs vor, auf der Vierung erhebt sich eine ziemlich flach gehaltene Kuppel, das Langhaus wird jederseits von sechs Arkaden auf schlanken Marmorsäulen begleitet. Die Seitenschiffe und die Kapellen haben Kreuzgewölbe; Mittelschiff, Querarme und Chor sind mit gemalten Holzdecken geschlossen.

Die Architektur des Innern ist von vollendeter Durchbildung im Geist und Styl der toskanischen Frührenaissance. Die Säulen stehen auf hohen Stylobaten, wodurch ihr Eindruck ein überaus schlanker wird, ohne daß der Architekt zu dem weit unschöneren Hülfsmittel Brunellesco's, dem verkröpften Gebälk, hätte greifen müssen. Den Säulen entsprechen in den Seitenwänden Halbsäulen; sämmtliche Kapitäle sind vielfach wechselnd, aber nach demselben Grundmotiv der Komposita-Ordnung mit einfacher Blattreihe ausgebildet, das Ornament durch feine Vergoldung wirksam gehoben. Mit diesen architektonischen Formen verbindet sich eine nicht minder edle malerische Dekoration, die dem Styl des Ganzen wohl entspricht, obwohl sie allem Anscheine nach aus späterer Zeit herrührt. Am Pilaster des rechts gegen das Langhaus grenzenden Vierungspfeilers liest man die Jahrzahl 1609, am Pilaster der Chorapsis sogar MDCLXXX Mense Januarii.



S. Francesco. Ferrara.

Diese malerische Dekoration ist wie bei anderen gleichzeitigen Kirchen Oberitaliens grau in grau auf goldgelbem Grunde ausgeführt und trägt nicht wenig zu der reichen und doch kirchlich würdevollen Stimmung des Baues bei. Sie beginnt mit den Archivolten der Arkaden, die eine flott behandelte Akanthusranke zeigen; außerdem sind die ganzen Wandflächen bis zum Arkadensims in derselben Weise bemalt. Die Friese bestehen aus je zwei in Akanthusranken auslaufenden Sirenen, zwischen welchen, nach einem bekannten antiken Motiv, eine elegante Vase dargestellt ist. Ueber jedem Bogenscheitel wiederholt sich dieselbe Anordnung. Die Gesimsglieder, Welle, Eierstab, Perlenschnur, sind theils vergoldet, theils grau gemalt; ebenso sind die Archivolten der Arkaden mit Herzblatt, Eierstab und zwei Perlschnüren dekorirt. Die Bogenfelder haben jedes Mal das Brustbild eines Bischofs auf braunem Grunde, eingerahmt von barockem, aber noch maßvollem Kartouchenwerk. Ueber den Bogenscheiteln sind es Cherubimköpfe, von welchen Akanthusranken ausgehen, die den Raum füllen. Die ursprünglich rundbogigen Fenster sind später rechtwinklig umgestaltet worden, mit gemalten Vorhängen, die von Genien zwischen ihnen ausgespannt werden. Den Abschluß der Wand bildet ein gemaltes Gesimse mit großen Konsolen. Die Decke hat drei längliche Oelbilder, umrahmt von breiten Bändern mit Genien und schönen Akanthusranken, Alles grau in grau, nur die äußeren Zwickelecken auf braunem Grunde. Diese malerische Ausstattung im Verein mit der fein durchgeführten architektonischen Gliederung und den edlen bedeutenden Verhältnissen bedingt den herrlichen Gesammteindruck dieser bis jetzt zu

wenig gewürdigten Kirche. Das Aeußere ist in schlichtem Backsteinbau durchgeführt. Die Hauptfaçade hat eine spätere Umgestaltung erfahren, der Querbau dagegen zeigt die schlichte ursprüngliche Anordnung mit einfachen Seitenvoluten, die Flächen durch bescheidene Pilaster gegliedert.

Die größte von diesen ferraresischen Kirchen ist S. Francesco, begonnen 1495 nach den Plänen des Ferraresen Benvenuti, genannt l'Ortolano. Als der Bau später durch das Erdbeben im J. 1570 gelitten hatte, wurde er zu den Zeiten Alfonso's II. wieder hergestellt und verschönert, und Kardinal Bonifazio Bevilacqua ließ den jetzigen Chor mit seiner Tribuna hinzufügen. Die dekorativen Malereien führte Girolamo Carpi im Schiff und Querschiff aus, die im Chor sind von der Hand des Francesco Ferrari. Die Kirche (vgl. den Grundriß) ist ebenfalls eine Säulenbasilika mit weit ausladendem Querschiff und mit Kapellenreihen am Langhause. Auf der Vierung erhebt sich eine niedrige Kuppel; die übrigen Kuppeln im Langhaus und in den Kreuzarmen sind mit flacher Decke geschlossen und offenbar ein späterer Zusatz; denn ursprünglich waren die Haupträume der Kirche flach gedeckt, wie am Aeußeren die vermauerten Rundbogenfenster beweisen. Mit Anordnung der Kuppeln unterdrückte man diese und gab den einzelnen Systemen große Kreisfenster, welche denn auch der Kirche ein genügendes Oberlicht verleihen. Die Seitenschiffe sind mit kleinen Kuppeln, die Kapellen mit Tonnengewölben bedeckt.

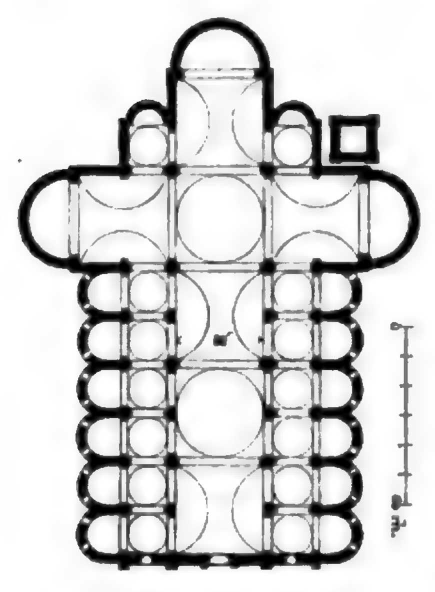
Die Architektur des Innern ist der von S. Maria in Vado verwandt, nur sind die Verhältnisse der Säulen minder gelungen, da dieselben ohne Stylobat unmittelbar auf dem Boden fußen, was ihnen eine schwerfälligere Erscheinung giebt. Die Kapitäle sind ionisch mit schlankem, kannelirtem Hals, wie die Frührenaissance seit Brunellesco diese Ordnung anwendet. Die Kapellen der Seitenschiffe zeigen an ihren Stirnseiten fein dekorirte Rahmenpilaster mit eleganten Volutenkapitälen. Dazwischen, etwas höher aufsteigend, die Pilaster, welche die von den Säulen herüberkommenden Quergurten aufnehmen, mit ähnlichen Kapitälen; über allen diesen Pilastern das verkröpfte Gebälk mit Fries und Gesims durchgeführt. Der Eindruck ist der eines edlen Reichthums. Dazu kommt eine schön stylisirte Dekorationsmalerei. Der Arkadenfries, die großen Vierungspfeiler, die Archivolten im Schiff und in der Vierung haben schöne Putten mit Akanthusranken, auf Goldgrund grau in grau gemalt, von herrlicher Wirkung. Auch die Kapitäle der Säulen und Pilaster sind mit Goldschmuck in sparsamer Anwendung und desto schönerem Effekt versehen. Eine neuere Restauration ist durchweg mit Verständniß ausgeführt worden. Die Gewölbe des Mittelschiffs und der Kreuzarme setzen auf Konsolen über dem gemalten Arkadengesims auf. Die Arkaden des Schiffes sind als Blendbögen in sehr glücklicher Anordnung an den Wänden der Kreuzarme fortgesetzt. Auch der Fries über den Arkaden mit seinen schwungvollen Malereien zieht sich um das ganze Kreuzschiff fort; nur im Chor hört er auf, zum Zeichen der späteren Hinzufügung dieses Theiles.

Das Aeußere, opulenter durchgeführt und besser erhalten als das von S. Maria in Vado, zeigt eine lebensvolle Gliederung in Backstein aber mit reichlicher Anwendung von Marmor. An der Façade sind die Portale in Marmor hinzugefügt, doch das nördliche ist nie zur Ausführung gekommen. Marmorpilaster, unten ionisch, im oberen Mittelbau toskanisch gliedern wirksam die Flächen. Die Seitenschiffe sind durch schwere Voluten maskirt. Der Marmorfries zwischen beiden Geschossen, Engelknaben darstellend, welche das Brustbild des heil. Franziscus halten, ist etwas hart und trocken in der Ausführung. Um die ganze Kirche zieht sich ein hoher Marmorsockel, aus welchem ionische Pilaster aus Backstein, am Kreuzschiff aus Marmor, emporsteigen. Auch der marmorne Fries mit den Engeln und dem Brustbild des Heiligen umgiebt den ganzen Bau. Die Oberfenster des Schiffes

waren ursprünglich im Rundbogen geschlossen, von Mauerblenden im Flachbogen einfach umrahmt.

Es ist für mich keine Frage, daß, wenn man einmal für moderne Kirchenbauten von der mittelalterlichen Schablone abweichen will, gerade in solchen Beispielen, wie die hier besprochenen, bedeutsame Muster gegeben sind für eine kirchlich würdevolle und dabei künstlerisch durchgebildete Neugestaltung des Basilikenplanes durch die geistvoll behandelten Formen klassischer Architektur. Aber bei diesen Versuchen blieben die ferraresischen Baumeister nicht stehen. Schon San Benedetto zeigt, wie sie auch die Gewölbanlage in umfassender Weise mit der Basilika zu verbinden suchten. Die Kirche wurde circa 1500 begonnen, und um 1553 finden wir als Architekten die Brüder Giambattista und Alberto Tristani. An dem ausgedehnten und prachtvollen Kloster sowie an der Façade der Kirche, die 1561 vollendet wurde, arbeiteten Antonio und Guido Pighetto und Maffeo Tagliapietra.*)

Die Gewölbanlage hatte bei S. Benedetto den Pfeilerbau im Gefolge, der Grundriß (vgl. die Abb.) steht in naher Verwandtschaft mit andern Kirchen Oberitaliens, namentlich S. Sepolcro und S. Sisto zu Piacenza, von denen ich in meiner Geschichte der Architektur, 3. Aufl. S. 663, 664 die Grundrisse beigebracht habe. Die Chorbildung mit Apsis und Seitenkapellen kann uns veranschaulichen, wie der Chor von S. Sisto vor seiner Verlängerung beschaffen war; die halbrunden Abschlüsse der Kreuzarme wiederholen sich in beiden Kirchen Piacenza's. Ebenso die halbkreisförmig abgeschlossenen Kapellen der Seitenschiffe. Mit S. Sisto haben dann hier in S. Benedetto die Seitenschiffe die kleinen Kuppeln gemein; dagegen zeigen die Haupträume einen Wechsel von Kuppeln und Tonnengewölben, der in dieser Weise anderwärts schwerlich vorkommt. Auch ist dies gerade der schwache Theil der Komposition; denn da die erste und dritte Abtheilung des Mittelschiffes, der Chor und die Querarme diese großen quadratischen Tonnengewölbe zeigen, in welchen nur ein Rundfenster angebracht ist, und da auch die ziemlich flache Hauptkuppel sowie die Kuppel auf der zweiten Abtheilung des Mittelschiffes nur spärliche Fenster haben, so ist das Oberlicht der Kirche sehr verkümmert, und die Fenster der Seitenkapellen geben nur ein niedriges Seitenlicht. Diese schlechte Beleuchtung ist um so mehr zu beklagen, als die grau in grau auf dunkelblauem Grunde gemalte Dekoration der Wände dadurch in ihrer trefflichen Wirkung beeinträchtigt wird. Diese Dekoration erhält an den Gewölben einen harmonischen Abschluß; die Tonnen sind mit Kassetten bemalt, und auch die Kuppeln haben eine nur etwas zu weltlich ausgefallene Dekoration.



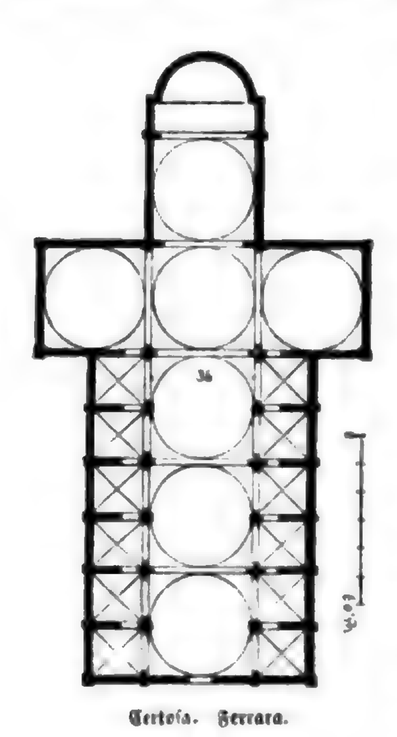
S. Benedetto. Ferrara.

In der Pfeilerbildung wechseln stärkere mit schwächeren Stützen, erstere mit Pilastern, letztere an der Rückseite mit Halbsäulen bekleidet, sämmtlich mit eleganten korinthisirenden Kapitälen in der feinen Auffassung der Frührenaissance. Die für die Gewölbe bestimmten Pilaster setzen sich dann über den Kapitälen als Lisenen fort und enden mit einfachem Kämpfergesims. Die Pfeiler ruhen ohne Postament mit ihrer Basis unmittelbar auf dem Boden.

*) Sämmtliche historische Nachrichten in F. Avventi, il servitore di piazza, Guida per Ferrara. Ferrara 1838.

Das Aeußere zeigt eine schlichte Backsteinarchitektur, einfacher als an S. Francesco. Die Façade ist mit drei Marmorportalen ausgestattet. Vor den Seitenschiffdächern erheben sich wieder die schweren Voluten, ebenfalls aus Marmor; auch die Krönung des Mittelschiffes wird durch einen halbrunden Aufsatz bewirkt. Diese Theile sind gerippt und die unteren einwärts gebogen. Endlich sind für die Gliederung der Façaden Marmorpilaster verwendet, die unteren mit korinthisirenden, die oberen mit ionischen Kapitälen. So verbindet sich beim Kirchenbau Ferrara's wie beim Palastbau der Marmor mit dem Backstein. Noch sei bemerkt, daß der Glockenthurm neben dem südlichen Kreuzflügel mit Pilastern gegliedert und klar entwickelt ist.

Die letzte dieser Kirchen, die Certosa, ist die einfachste im Grundplan. Borso gründete 1452 das Kloster und ließ es 1461 mit Mönchen aus der Karthause von Grenoble besetzen. Die vorhandene Kirche wurde 1498 begonnen und 1551 vollendet, nach dem Erdbeben von 1570 aber erfuhr sie eine Wiederherstellung. Es ist eine schlichte Pfeilerbasilika mit Kreuzschiff und Chor, der durch eine Tribuna geschlossen wird. Die Seitenschiffe sind, wie gewöhnlich bei den Karthäusern, in einzelne Kapellen abgetheilt, welche durch Thüren in den Querwänden mit einander in Verbindung stehen. Die Kapellen haben Kreuzgewölbe, das Mittelschiff sammt Querhaus und Chor ist mit Kuppeln bedeckt. Die Kirche hat ungefähr die Dimensionen von S. Maria in Vado, der sie auch darin folgt, daß wie dort die Säulen, so hier die Pfeiler auf Stylobaten stehen, wodurch diese beiden Kirchen in der Raumwirkung den anderen überlegen sind. In der That ist das Innere der Certosa eine herrliche Anlage, weit, frei und licht, von schönen, schlanken Verhältnissen. Im Mittelschiff hat jede Abtheilung beiderseits ein Rundbogenfenster, während die Kapellen, wie in allen diesen Bauten, je zwei Fenster haben. Im Chor, den Kreuzarmen und der Westfaçade sind große Rundfenster.



Certosa. Ferrara.

Edle Ausbildung zeigt die ganze Architektur des Innern. Die Stylobate der Pfeiler, gleich diesen aus einem marmorartigen Kalkstein, sind mit zierlichen Relief-Ornamenten bedeckt. Die Pfeiler haben jene anmuthigen variirenden korinthischen Kapitäle der Frührenaissance. Von diesen steigen die Pilaster für die Gewölbe empor, wieder mit ähnlichen Kapitälen bekrönt. Die großen Bogen der Vierung sind an der ganzen Fläche mit feinen Reliefornamenten geschmückt. Dazu kommt die malerische Ausstattung. Ueber den Arkaden ziehen sich zwei elegante Arabeskenfriese, grau in grau gemalt, hin. Der Wandstreifen zwischen ihnen hat bloß einen Ton erhalten. Trotzdem wirkt das Ganze harmonisch.

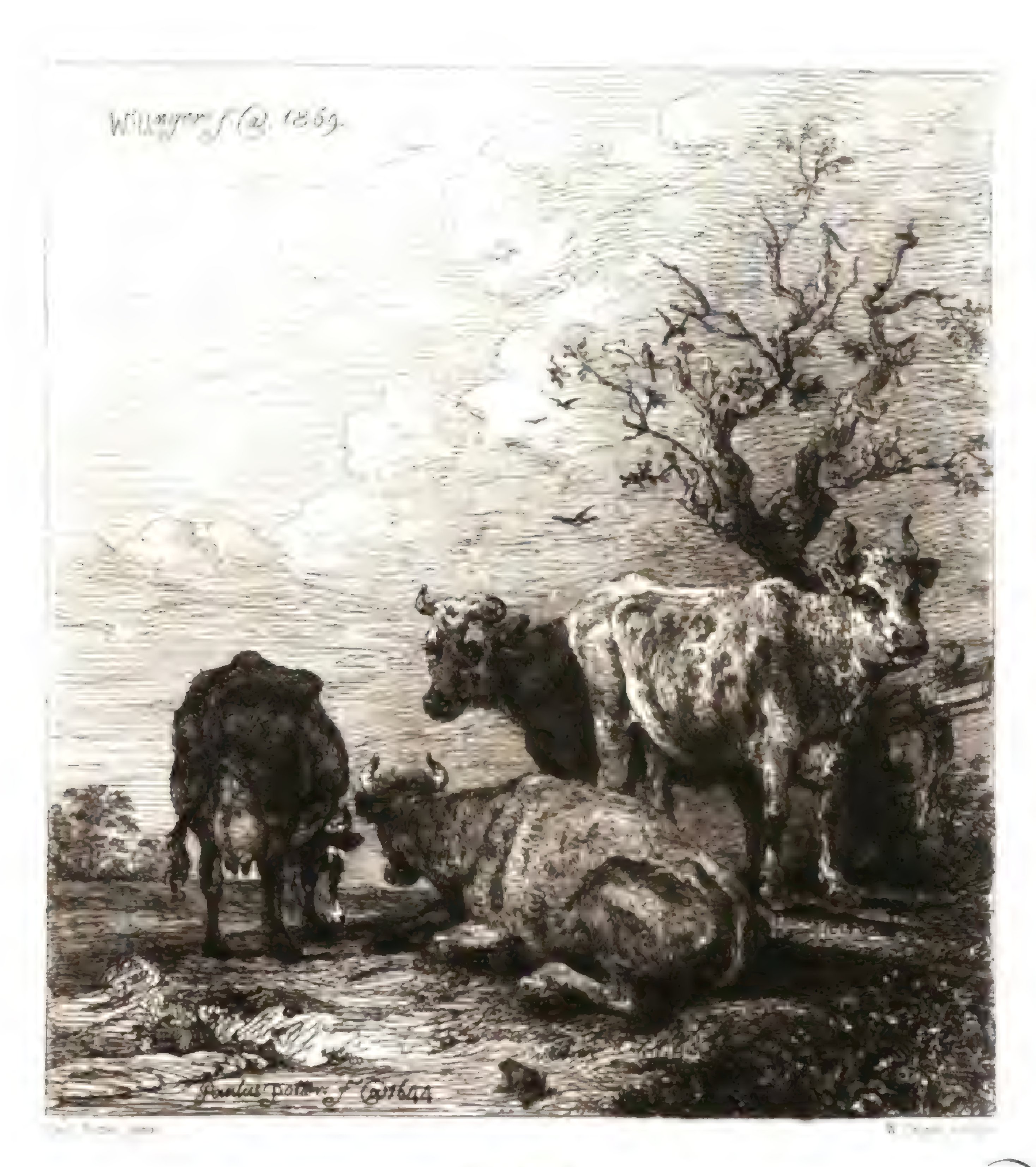
Am Aeußeren ist die Façade unvollendet geblieben; aber die Dekoration des Langhauses gehört zum Vollkommensten, was die Renaissance in reinem Backsteinbau aufzuweisen hat. Die inneren Hauptabtheilungen werden durch korinthisirende Pilaster bezeichnet, welche bis an das reiche Konsolengesims reichen, das dem Ganzen als Krönung dient. Zwischen den Pilastern sind je drei Blendbögen ausgespannt, eine Reminiscenz der Schiffarkaden, an den Pfeilern auf kleinen Pilastern, dazwischen aber auf eleganten Konsolen in Form korinthischer Kapitäle ruhend. Diese großen Motive geben den Flächen eine wohlabgemessene rhythmische Bewegung und eine Gliederung, welche jeder anderen, die für solche Stellen erfunden werden könnte, überlegen ist. Der romanische Styl hat in seinen besten Monu-

menten Aehnliches versucht, aber ohne den Adel dieser an der Antike herangebildeten Formen. Aehnliche Gliederung ist auch am Kreuzschiff durchgeführt. Die Kuppel hat hier wie in den übrigen Kirchen Ferrara's wenig Bedeutung und bleibt selbst hinter den Bramantinischen Kuppeln Oberitaliens um einen guten Schritt zurück. Erst Michelangelo sollte in S. Peter's Kuppel die denkbar höchste Monumentalform mit dem hohen lichtdurchbrochenen Tambour hinstellen.

Die ausgedehnten Klosterhöfe, jetzt als Campo Santo dienend und mit all der Sorgfalt gepflegt, welche die Italiener ihren Friedhöfen immer gewidmet haben, sind von weiten Säulenhallen umzogen, die jenes frühe Blattkapitäl zeigen, dem noch mittelalterliche Motive zu Grunde liegen. Zwischen den einzelnen Zellen sind kleine Höfchen nach Karthäuserart angelegt, deren Arkaden denselben Charakter haben. Die sämmtlichen Außenwände werden durch einen eleganten Muschelfries in Terracotta abgeschlossen. Ein herrliches kleines Marmorportal der Frührenaissance mit delikatestem Laubwerk an den Pilastern und Archivolten ist noch hervorzuheben.

Die an der Certosa angewandte Außendekoration hat eine noch feinere und reichere Ausbildung an der Apsis des Doms gefunden. Zwei edle Konsolengesimse theilen die beiden Stockwerke. Dazwischen sind Pilaster mit eleganten Kapitälen, verbunden durch Blendbögen, angeordnet. Als Architekt wird Biagio Rossetti bezeichnet, der auch S. Maria in Vado erbaut hat. Nach der Uebereinstimmung des Styles muß man diesem trefflichen Architekten, der auch den edlen Palazzo del Consiglio zu Padua erbaut hat, die Certosa ebenfalls zuschreiben. Nach alledem ist es ein Meister, der mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm bisher zu Theil geworden.

Schließlich sei noch des imposanten Campanile am Dom gedacht, dessen großartige Architektur schon Burckhardt hervorgehoben hat. Er ist einer der wenigen Glockenthürme, welche zur Zeit der Frührenaissance zu Stande gekommen sind. Seine mächtigen Formen weichen von den mehr zum Anmuthig-Zierlichen neigenden ferraresischen Bauten auffallend ab. In der That ist es ein fremder Meister, Bartolommeo da Fiorenza, also ein Florentiner, welcher 1454 im Auftrage des Herzogs Borso die Fundamente des schon 1412 begonnenen Thurmes verstärkte und das erste Stockwerk aufführte. Das zweite und dritte fügte man zwischen 1491 und 1495 hinzu; das vierte endlich erbaute unter Alfonso II. Gio. Batt. Aleotti von Ferrara. Die Wirkung des Ganzen beruht auf der schlichten Wiederholung des im ersten Stockwerk angeschlagenen Grundmotives: hohe Arkaden auf kräftigen, vielleicht im Verhältniß zu den etwas niedrigen Archivolten gar zu schlanken korinthischen Säulen zwischen energischen Eckpilastern.



Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel.

Druck v. Fr. Felsing München

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

III. Rindvieh auf der Weide, von Paulus Potter.

Das Bildchen, welches unsere dritte Radirung aus Kassel wiedergiebt, ist die frühest datirte Oelmalerei, welche ich von dem jugendlichen „Raffael der Thierwelt“ kenne. „Paulus Potter f. A. 1644“ hat er mit seiner schönen klaren Schrift links an den unteren Rand der Tafel hingeschrieben.*) Selbst wer die Höhe der Vollendung in's Auge faßt, zu der wir den Meister in den Wunderwerken seiner besten Zeit, z. B. dem „Meierhof“ der Ermitage oder dem „Bois de la Haye“ bei Hrn. Suermondt in Aachen, emporsteigen sehen, muß die künstlerische Reife dieses Neunzehnjährigen fast unbegreiflich finden. Die vollkommenste Beherrschung aller technischen Mittel; nichts mehr von dem Zuviel oder von der Unsicherheit der Jugend; keine Nachahmung eines Lehrers oder Vorgängers: nur die Natur, schlicht und unverfälscht; und doch mit welcher Weisheit in der Anordnung, mit welcher Kenntniß der Verkürzungen und der Luftperspektive, mit wie feinem Geschmack in der Wahl und Vertheilung der Töne zur Darstellung gebracht!

Smith (Kat. V, S. 151, Nr. 82) giebt von dem Bilde folgende Beschreibung: „Vier Kühe auf der Weide. Die Scene stellt die Höhe eines Hügels dar, dessen Erhebung den Blick in die weitere Ferne abschneidet. Von den Kühen, welche den Vordergrund einnehmen, ist die dem Beschauer zunächst befindliche von weißlich grauer Farbe; sie liegt am Boden, den Kopf in das Bild hineingekehrt; eine zweite, weiß mit Gelb gesprenkelt, steht links (vom Bilde ausgenommen) an einem kleinen Baume und einem Gehege; hinter ihr befindet sich eine dritte (ebenfalls stehend) von rothbrauner Farbe; die vierte, dunkelbraune, steht auf der rechten Seite des Bildes in rückwärtiger Ansicht, grasend.“ Zwei weitere endlich, können wir ergänzend hinzufügen, liegen vor dem Gebüsch des Hintergrundes im Grase. Der fast blätterlose, bemooste Baum ist von Schwalben besetzt und umflattert. Im Vordergrunde Wiesenblumen und ein riesiger Frosch. Die Stimmung ist gegen Abend genommen, die Luft mit dem zartesten Goldton erfüllt, Himmel und Horizont hell; nur hinter dem Baume ziehen blaugraue Wolken auf. Einen wohlthuenden Gegensatz gegen die Klarheit der Lufttöne bildet das tief bräunlich gehaltene Erdreich. Die Ausführung ist von der außerordentlichsten Feinheit und Gediegenheit, namentlich in den Thieren, etwas flüchtiger in der Landschaft. Eine gewisse Trockenheit des Vortrags, welche Waagen (Handb. II, 164) hervorhebt, bleibt dem Meister auch in manchen seiner späteren Bilder eigen. Das Kasseler Bild zeigt sie durchaus nicht in besonders merklichem

*) Dasselbe Datum trägt, abgesehen von dem radirten Blatt „Le berger“ (Bartsch, Nr. 15), auch ein kleines Bild der Mestern'schen Sammlung in Hamburg (früher bei Hrn. v. Nagler in Berlin). Ueber einige fragliche Werke mit noch früheren Bezeichnungen vergl. Westrheene, P. Potter, S. 48.

oder gar störendem Grade. Smith spricht von Beschädigung des Bildes durch Putzen und von Retouchen in der Luft. Ich muß Beides auf sich beruhen lassen. Die Maaße sind: 37 Centim. Br. und 40 Centim. H.

Vor fünf Jahren befand sich das Bild noch, mit andern Perlen des kurfürstlichen Besitzes, auf Schloß Wilhelmshöhe. Erst in Folge der Ereignisse von 1866 ist es der Galerie wieder zugewiesen worden und (unter Nr. 526) in deren Katalog verzeichnet.

Westrheene (Potter, S. 107) sagt mit Recht, daß trotz der vortrefflichen Reproduktionen, welche wir nach Potter'schen Bildern von einem Liernur, Cornilliet, Kobell, Hanfstängl und A. besitzen, doch noch Manches zu leisten übrig bleibe, um der Bewunderung des großen holländischen Meisters in unserer Zeit einen völlig adäquaten Ausdruck zu verschaffen. „Pour ma part je ne crois pas que cette dette soit acquittée et je saluerai avec bonheur chaque démarche qui se fera pour doter l'art d'une reproduction noble et intelligente des chefs-d'oeuvre de Paulus Potter. Il y a là de quoi tenter les représentants sérieux de l'art de la gravure, de cet art qui appuyé activement, avec ardeur, par tous les amis du beau, du vrai et du noble, doit être vengé de l'indifférence et de l'arrogance d'un temps prosaïque et superficiel." Der verehrte Hr. Kollege, der diese uns aus dem Herzen kommenden Worte schrieb, wird zugeben, daß der Gedanke, welcher ihm vorschwebte, für das Kasseler Bild in William Unger's Radirung seine Verwirklichung gefunden hat. Ich halte diese für das Beste, was unser ausgezeichneter Freund bisher geleistet hat. Sie giebt mit wenigen Mitteln, in einer Weise, welche der Handschrift von Potter's eigenen Radirungen sehr nahe kommt, das Werk des Meisters vollkommen treu und geistvoll wieder. Sie theilt mit dem Originale vor Allem jene goldene Helligkeit und Durchsichtigkeit des Tones, welche das erste und untrüglichste Kennzeichen malerischer Vollendung ist.

C. v. Lützow.

Die Darmstädter Galerie.*)

Im Januar dieses Jahres war Gottfried Kinkel nach Darmstadt berufen, um einen öffentlichen Vortrag zu halten, und er wählte „ehrlich den Stoff aus seinem Fache, den er hier am Platze für den nützlichsten hielt." Er verstand sich dazu, in oratorischer Hinsicht ein Opfer zu bringen, — denn für einen Vortrag giebt es nicht leicht ein minder entgegenkommendes Thema als dieses — und sprach über die Darmstädter Galerie. Dennoch fand er in seiner glücklichen Darstellungsgabe die geeignete Form, wußte den Hörer schnell von Bild zu Bild zu leiten, beginnend bei den Werken der altkölnischen Malerschule, endend bei den Schöpfungen neuester Landschaftsmalerei, mit richtigem Blick überall die Werke herausgreifend, die kunstgeschichtlich besonders interessant sind und darum vorzugsweise zu weiterem Nachdenken anregen. Indem er endlich Rubens und Rembrandt, die Hauptmeister in Darmstadt, als künstlerische Charaktere einander gegenüber stellte, den Hörer in ihre Werkstatt blicken ließ, fand er inmitten des schnellen Ganges seiner Schilderungen einen wohlthuenden Ruhepunkt.

*) Die Gemäldegalerie in Darmstadt. Vortrag, gehalten zu Darmstadt am 8. Januar 1870, von Gottfried Kinkel. Darmstadt, 1870. J. P. Diehl'sche Buchhandlung (Arnold Bergsträßer.)

Eben so gut wie das Publikum an Ort und Stelle konnten aber auch fernere Kreise eine Hinweisung auf die Darmstädter Galerie brauchen, von welcher reisende Inländer und Ausländer keine Notiz nehmen, und die sogar von der Wissenschaft nur in ganz vereinzelten Fällen berücksichtigt worden ist. Die Zeitschrift für bildende Kunst, welche in den letzten Jahren Reproduktionen von Meisterwerken minder bekannter Norddeutscher Galerien veröffentlicht hat, würde auch im südwestlichen Deutschland reiches Material finden. Von den Galerien längs des Rheines sind gerade die südlicheren am wenigsten bekannt. Wer ahnt in Mannheim oder außerhalb, daß die dortige Sammlung unter so vielem Gleichgültigen eine kleine Anzahl vortrefflicher Niederländer bewahrt? Von den Carlsruher Schätzen werden wir später an eben dieser Stelle ausführlicher reden. Donaueschingen enthält eine eben in einem Neubau geordnete Sammlung, deren Katalog wir nächstens der Oeffentlichkeit übergeben können. Darmstadt, schon deshalb ein wichtiger Platz für deutsche Kunst, weil es im Privatbesitz der Prinzessin Karl das Original der Holbein'schen Madonna enthält, weist in der Großherzoglichen Galerie eine Sammlung von etwa 700 Gemälden auf. Die Räume im Schlosse, in denen sie sich befindet, sind in der Ausstattung nicht eben schön, in der Beleuchtung nicht übermäßig günstig, obwohl immerhin besser als manche eigens zu dem Zweck errichteten Sammlungsgebäude, wie die Kunsthalle in Carlsruhe. Aus einigen historischen Notizen, die Kinkel Eingangs mittheilt, erfahren wir, daß die Darmstädter Sammlung wesentlich erst eine Schöpfung dieses Jahrhunderts ist, von Großherzog Ludwig I. gegründet. Nur Weniges war vor 1790 vorhanden, dazu kam 1805 die Sammlung des Herrn von Hüpsch, der, im Wetteifer mit Wallraf und den Boisserée, bei Aufhebung der Klöster Werke älterer Schulen zusammengebracht und dann den Landgrafen zum Erben eingesetzt hatte. 1809 kam die Sammlung des Banquiers Reber in Basel, 1812 die des Grafen von Truchseß, Domcapitulars von Nicolsburg, dazu. Das Glanzstück des Ganzen aber, der große Rubens, war ein Geschenk des Königs Max Joseph von Bayern an den sammelnden Großherzog und stammt aus der Düsseldorfer Galerie. König Ludwig soll nachher oft genug seinen Verdruß über die Großmuth seines Vaters geäußert haben. Seit 1830 werden die Ausgaben für die Galerie nicht mehr aus der Kabinetscasse, sondern vom Staate bestritten, und seitdem sind noch einige gute ältere Bilder, zumeist freilich neuere, erworben worden.

Wenn wir jetzt auf Einzelnes eingehen, so halten wir es für angebracht, noch ein paar Ergänzungen zu Kinkel's Mittheilungen zu geben. So werden wir den Intentionen des Autors am besten gerecht. Am eingehendsten behandelt Kinkel die ältere deutsche und niederländische Kunst. Unter den Werken altkölnischer Schule nennt er die zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen aus Seligenstadt, dann eine schon von Passavant und Schnaase erwähnte große Kreuzigung mit Nebenbildchen, bei der seinen Angaben hinzuzufügen ist, daß sich inschriftlich ein Henricus de Cassel und ein Conradus Rost de Cassel als Stifter nennen, endlich jenes berühmte, liebliche Bild von 1447 aus St. Katharinen in Köln, das dem Meister des Dombildes besonders nahekommt, wenn es auch Schnaase dem Stephan Lochner selbst nicht beimessen mochte: die Darstellung des Christkindleins im Tempel, mit dem launig aufgefaßten Kopf des geldzählenden Joseph, den lieblichen Mädchengesichtern und der Procession kerzentragender Knäblein, aus deren Zügen ein ganzer Himmel voller Kinderunschuld hervorschaut. Unter den Niederländern dieser und der nächstfolgenden Periode sind namentlich die schöne thronende Madonna mit singenden Engeln, wohl schon nach 1500, irrig Memling genannt, von Kinkel der frühern Zeit des Mabuse beigemessen, am passendsten aber vielleicht dem Gerard Horebout zuzuschreiben, sodann das hübsche kleine Bildchen von Lucas van Leyden zu bemerken, dies ächt, mit Monogramm, ein seltener Schatz: Maria mit dem Kinde im Freien, von Engelknaben umringt. Dann die Cranach'schen Arbeiten, unter denen der Albrecht von Mainz als Hieronymus „im Gehäus" besonders werthvoll, das kleine Jünglingsbild von Hans Holbein, schon 1515 gemalt, außerdem aber auch noch eine Grablegung von der Hand seines Vaters. Ein richtender Christus, mit dickem Schnurrbart wie ein Kriegsmann, zwischen Maria und Johannes, unten mehrere Heilige und der Stifter, schlanke Figuren mit kleinen Köpfen und überlangen Beinen, in der Farbe licht und heiter, mit zart behandelten Goldverzierungen, scheint mir ein Werk des Heinrich Aldegrever zu sein. An der Grenze dieser Epoche endlich steht ein Porträt, welches F. Porbus sen. genannt wird (Nr. 255), aber eine ganz andre Künstlerindividualität verräth: ein Arzt mit grauem Bart,

Pincette und Hauskäppchen, halbe Figur und lebensgroß, mit einem gewissen kühl röthlichen Fleischton, grauen Schatten und etwas weichlicher Modellirung, trotz sonstiger Energie der Charakteristik: alles Eigenschaften, die schlagend auf den niederländischen, später in Nürnberg thätigen Meister Nicolaus Neufchatel, genannt Lucidel, hinweisen, der in Galerien so häufig als Holbein, Pencz, Moro vorkommt, den man aber durch ein beglaubigtes Bild, den Mathematiker Neudörffer mit seinem Knaben, in München, ausreichend konstatiren kann.

Derselben Zeit aber gehört ein Bildchen an, das für die Frühzeit niederländischer Landschafts- und Genremalerei besonders charakteristisch ist, ein zartes grünes Landschäftchen vom alten Peter Brueghel, dem eigentlichen Bauernmaler, von feinster Ausführung, mit tanzenden Bauern unter einem Galgen, auf dem eine Elster sitzt, und mit Sonnenschein, der das Gewölk durchbricht. Herr Bayersdorffer aus München, der Carel van Mander im Gedächtniß zu haben pflegt, erinnerte sich beim Anblick des kleinen Bildes, daß es in dieser Quelle erwähnt ist: „Hy liet zyn Vrouwe in Testament een stuck met een Exter op de galg, meenende met d'Exter de clappige tongen, die hy de galgh toe eyghende; hadde verder gemaeckt, daar de waerheyt doorbreeckt: dit soude (nae zyn segghen) 't beste zyn, dat van hem gedaen was.“ (Er hinterließ seiner Frau im Testament ein Stück mit einer Elster auf dem Galgen, mit der Elster die Plapperzungen meinend, denen er den Galgen zueignete; hatte ferner gemacht, wie die Wahrheit durchbricht. Das sollte, wie er selbst sagte, das Beste sein, was von ihm gemacht worden). Damit stimmt auch die Bezeichnung des Darmstädter Bildchens vortrefflich: P. BRVEGHEL 1568, das letzte Jahr vor seinem Tode. — Von dem Sohne, Jan Brueghel, ist unter Anderm ein mit seltener Freiheit behandeltes Bild, Gefecht in einem Walde, vorhanden.

Als das Glanzstück der Galerie nannten wir bereits den großen Rubens, Nymphen und Satyrn mit Früchten und Jagdbeute, eine der edelsten Darstellungen von Rubens auf diesem Gebiet. Dieselbe Komposition befindet sich in der Dresdener Galerie, in der Behandlung mit diesem Exemplar nicht entfernt zu vergleichen. Als der Beauftragte des hessischen Fürsten ein Stück aus den Düsseldorfer Schätzen aussuchen durfte, traf er eine Wahl, die ihm Ehre macht. Und daneben ein Meisterwerk von van Dyck (686), das Kniestück einer jungen Frau mit leicht gepuderten Haaren, mit vollem Gesicht, in schwarzseidenem Kleid und einen Fächer in der Hand „Die phlegmatische Blondine“, die aber keineswegs unbedeutend aussieht, wird, unserer Ansicht nach, von Kinkel nicht genug hervorgehoben. Es ist eins der herrlichsten Frauenbildnisse, die überhaupt von van Dyck's Hand existiren aus seiner letzten Zeit, bezeichnet: ÆTAT. 28. Ao. 1639. Auch das Bild eines jungen Mannes mit langem Haar und schöner Hand möchte ich nicht bezweifeln. Außerdem ist eine kleine Studie, grau in grau, des Earl of Pembroke, für das große Familienbild in Wiltonhouse, vorhanden. In zwei kleinen dem van Dyck zugeschriebenen Kniestücken von Mann und Frau (691,692) möchte ich die Hand des Gonzales Coques erkennen, auf den ja van Dyck entschieden Einfluß geübt. Die Figuren befinden sich im Freien, der Fleischton ist warm, die Behandlung der Details außerordentlich zart und dennoch breit.

Von Rembrandt ist zunächst die Halbfigur eines phantastisch gekleideten schönen jungen Weibes mit Federbaret vorhanden, etwa um 1636 gemalt (366). Ein Lichtstrahl fällt auf den Untertheil des Gesichtes und den Hals, und dieser scheint durch Verputzung einer frühern Lasur vielleicht etwas zu grell, im wesentlichen aber ist es wohl erhalten. Noch höher jedoch steht das andre Bild des Meisters, Christi Geißelung, eins der schönsten unter allen seinen Werken, die in Deutschland vorhanden sind, bezeichnet Rembrandt F. 1668, also ein Jahr vor seinem Tode gemalt. Die dichterisch empfundene Wahl des Moments vor dem Gräßlichsten, die hohe Mäßigung bei aller dämonischen Energie des Ausdruckes zeichnen es aus. Ein drittes dem Rembrandt zugeschriebenes Bild, ein Knabe, der von einer Frau gekämmt wird (271), rührt sicher nicht von ihm her, wahrscheinlich aber von Govaert Flinck. — Art de Gelder ist durch eine Darstellung im Tempel mit sehr schöner weißgekleideter Simeonsgestalt vertreten (426). Das Seitenstück bildet ein Christus zu Emmaus (465), in wirkungsvoller Abendstimmung, höchst dramatisch aufgefaßt, mit bäurisch-derben Jüngerfiguren, offenbar gleichfalls von A. de Gelder, obgleich dem Gerbrandt van den Eeckhout

zugeschrieben. Von diesem aber sind zwei ausgezeichnete Kniestücke eines bürgerlichen Ehepaares vorhanden (433, 435). Ebenbürtig steht das Porträt einer sitzenden ältern Frau in ganzer Figur von Bartholomäus van der Helst da (420). Sie ist gerade aus der Kirche zurückgekehrt, neben ihr liegt das Gesangbuch, noch ist ihr Athem vom Gange schwer. Wie fest liegt ihre Hand auf, wie ist sie völlig ein Bild holländischer Bürgertüchtigkeit! Mit Recht vermuthet Herr Galerie-Inspector Hofmann in Darmstadt, daß zwei andre, demselben Meister beigemessene kleinere Brustbilder von Mutter und Sohn, — sie eine Alte, mit staunenswerthem Ernst des Blicks und mit höchst ausdrucksvollen, magern Händen, er eine redliche, behäbige Kleinbürger-Natur, — eher von Th. de Keyzer herrühren.

An der Spitze der Genrebilder steht Peter de Hoogh's Bürgerstube, in der ein Herr im Hut sich mit einer nähenden Frau unterhält, mit glänzender Malerei der Stoffe (406). Dann unter mehreren Teniers namentlich ein laufender Bauer, flüchtig, aber geistreich (413), unter den A. van Ostade das Schweinschlachten in der Bauernstube (250) und eine Bauernschenke, bezeichnet mit dem Namen und 1635. Von Paul Potter ist ein etwas trockenes, aber echtes, treffliches und bezeichnetes Bild da, ein liegendes Rind im Stall, daneben ein stehender Bursche, in der Beleuchtung klar und scharf (266), dazu mehrere kleine A. Cuyp, Landschaften von van Goyen, Berghem, Wynants, ein Seestück von Backhuysen, zwei sehr schöne Everdingen, ein Wasserfall in Felsengegend (371, bezeichnet) und ein sonniger Blick auf eine Stadt (677). Eine Mondscheinlandschaft des A. van der Neer, von ungewöhnlicher Größe (283, mit Monogramm) zeigt dieselbe Komposition wie ein kleineres Bild bei Herrn Viardot in Baden und ist von hoher Poesie der Erfindung. Von J. Ruysdael sind zwei kleine Bilder da, eine Landschaft mit mächtigen Bäumen, Fernsicht in flache Gegend und einem Wandrer (682, bezeichnet mit dem vollen Namen) und ein dichter herbstlicher Wald mit jagenden Wolken (Monogramm etwas ungewöhnlich).*) Die Staffage, ein sitzendes Mädchen am Wasser und ein Reiter mit Hunden, zeigt Adrian van de Velde's Meisterhand. Kaum von Ruysdael, wohl von Hobbema ist dagegen die Herbstlandschaft (399) mit der Dünenpartie und der einsamen Hütte unter zum Theil entlaubten Bäumen, eines jener Bilder voll düstrer Poesie, die den Einfluß Rembrandt's wahrnehmen lassen. Ein Baumstamm ganz vorn hat wohl die Bezeichnung getragen, doch ist der Name gänzlich verwischt, die Jahrzahl vielleicht 1649. — Endlich ist noch bei Gelegenheit eines Gemäldes eine kunsthistorische Frage anzuregen. Unter dem falschen Namen „Seb. Bourdon" befindet sich in Darmstadt eine große Wachtstube von niederländischer Hand. Alles Geräth, die Waffen, Rüstungen, Fahnen im Vordergrunde sind vortrefflich behandelt. Nur der Gegenstand hat offenbar die falsche Benennung veranlaßt, das Bild enthält eine echte Inschrift, die ganz anders lautet: nys 1662. Doch ist fraglich, ob Kinkel Recht hat, daraus einen seltenen Maler Nys zu machen, wenngleich mehrere dieses Namens im Nagler'schen Lexikon genannt werden. In der Galerie zu Kassel sieht man zwei früher in Wilhelmshöhe bewahrte kleine Gemälde: Ein Kürassier, der seinen schlafenden Kameraden einen brennenden Span unter die Nase hält, und ein Marketenderzelt mit kartenspielender Gesellschaft, beide gleichfalls irrthümlich dem S. Bourdon zugeschrieben, von M. Viardot kürzlich in der Gazette de Beaux-arts, auch mit Unrecht, C. Bega genannt, denn am Aushängeschild des zweiten Bildchens steht die Bezeichnung: Bonny 1643. Die Behandlung scheint dieselbe wie bei dem Darmstädter Gemälde, die Charaktere haben völlig dieselbe Form, und so wird bei jenem der Name wohl fragmentarisch sein. Aber über einen Bonny oder Bonnys gibt kein Künstlerlexikon Auskunft.**)

Wir unterlassen es, auch von den Italienern, den Franzosen, oder gar von den Bildern unsrer Zeit in Darmstadt zu reden. Bei Ersteren überwiegt die Periode akademischer Kunst. Was über die wenigen frühern Werke zu sagen war, hat Kinkel gesagt, indem er die angeblich Tizian'sche

*) Letzteres Bild ist in dem Aufsatze W. Bode's im vorigen Jahrgange d. Bl., S. 352 unter Nr. 19 als van der Meer von Haarlem aufgeführt. A. d. Herausg.

**) W. Bode und der Unterzeichnete lasen den Namen auf den Kasseler Bildchen deutlich Bonnyn (nicht Bonny). A. d. Herausg.

Venus zurückwies, Carlo Caliari's Abschied des Adonis und „den ernsten kraftvollen Aristokraten in dunkler Tracht, um den Tizian und Tintoret sich streiten mögen," den aber schließlich der Letztere für sich behält (580), hervorhob. Auch ist mit Recht der Wiederholung von Raffael's Johannes in der Wüste besondrer Werth zugesprochen. Raffael hat diese Komposition, genau so wie sie hier und in mehreren andern Exemplaren erscheint, wohl nie eigenhändig ausgeführt. In der neuesten Auflage des Cicerone haben die kundigen Bearbeiter die Erwähnung des Exemplars in der Florentiner Tribune als „zum Theil eigenhändig anerkannt" gelassen, die Notiz: „das Original vielleicht das Bild in Darmstadt" gestrichen. Letzteres mit Recht, und doch möchten wir sagen: es steht Raffael gewiß eben so nahe wie das Florentiner Gemälde, beide aus der Schule, das Darmstädter zwar nicht unversehrt, aber geistvoller in manchen Partien.

Alfred Woltmann.

Die Ausstellung der Royal Academy in London.

London, im Juni.

††† Wenn die jährlichen Ausstellungen der Royal Academy nicht die internationale Bedeutung und die Ausdehnung des Pariser „Salon's" besitzen, so bieten sie dafür ein desto größeres Interesse für die Kenntniß der noch so vielfach ignorirten und verleumdeten neuesten englischen Schule. Nirgend anderswo kann man diese gründlich studiren, weder auf dem Kontinent, wo sie nur durch wenige, meistens sehr unbedeutende Werke, noch in den öffentlichen Galerien Londons, wo sie eigentlich gar nicht vertreten ist. Nur diejenigen, die sich gerade während des Mai oder Juni in der englischen Hauptstadt befinden und die Gefahr, von der in den Räumen der Royal Academy sich drängenden Menge erstickt zu werden, nicht scheuen, sind im Stande, sich von den Leistungen dieser Schule aus eigner Anschauung ein Urtheil zu bilden. Ich bin in dieser Lage und denke meinen deutschen Lesern Vergnügen zu machen, wenn ich ihnen eine Skizze dieser so seltenen und so flüchtigen Erscheinung der englischen Malerei zukommen lasse.

Die gegenwärtige Ausstellung, die 102te seit der Gründung der Royal Academy, wurde am 2. Mai eröffnet, und zwar nach Beendigung des herkömmlichen großen Festessens von 200 Gedecken, an welchem die Mitglieder der höchsten Aristokratie sich betheiligten und bei dem es auch an glänzenden Reden nicht fehlte. Es ist die zweite Ausstellung, die in den neuen, 1869 unter Mr. Sidney Smirke's Leitung erbauten Räumen der Academy, in Burlington House, Piccadilly, abgehalten wird. Sie umfaßt 1229 Werke (einige weniger als die des verflossenen Jahres), die von c. 700 Künstlern eingeschickt sind, und füllt ohne Ueberladung wie ohne Lücken vollkommen die zwölf Säle des neuen Gebäudes, wovon wir bis jetzt nur das Innere sehen konnten, da das Aeußere noch durch die Gerüste verdeckt und überhaupt noch nicht in allen seinen Theilen vollendet ist. Die Säle zeichnen sich, beiläufig bemerkt, durch verständige Anordnung und durch einfache und würdige, obwohl etwas schüchtern gehaltene Ausstattung aus. Das Licht empfangen sie von oben und können nöthigenfalls am Abend durch Gasflammen, die in sinnreicher Weise rings um die Decke herum angebracht sind, erleuchtet werden. Sie haben nach dem Ausspruch der Presse, der Künstler und des Publikums nur den einen Fehler, zu klein zu sein. So beginnt denn bereits wieder der alte Chorus von Klagen, der die Akademie umtönte, so lange sie am Trafalgar Square hauste, und mit verstärkter Gewalt richtet er sich gegen das neue Gebäude.

Da diese Frage das innere Wesen der Erscheinung, mit der wir uns beschäftigen wollen, berührt, so möge man uns gestatten, noch einige Worte darüber zu sagen, ehe wir zum Studium der Gemälde selbst schreiten. Wir stellen uns in dieser Angelegenheit unbedingt auf die Seite der Aka-

demie und beklagen die Verblendung derjenigen, die ihr vorwerfen, daß sie eine Menge hervorragender Kräfte vom Schauplatz der Oeffentlichkeit zurückweise. Einige Zahlen werden genügen, um das Nichtige dieser Beschwerden darzuthun. Die National Gallery, den Meisterwerken aller Länder und Zeiten gewidmet, faßt 800 Bilder, — die Säle von Burlington House vermögen bequem 1500 aufzunehmen. Das sollte doch wohl ausreichend erscheinen, selbst wenn man die übertriebene Ausdehnung der Malerei in unseren Tagen und die fieberhafte Thätigkeit Englands in Anschlag bringt, das in diesem Jahre 5 bis 6000 Gemälde an die Akademie geschickt haben soll. Wie sehr man auch geneigt sein mag, die Vortrefflichkeit der Schöpfungen einer Zeit, in der sich so viele tüchtige Kräfte der Kunst zugewendet haben und in der die technische Geschicklichkeit so verbreitet ist, anzuerkennen, unmöglich wird man doch a priori behaupten wollen, daß ein einziges Volk in einem einzigen Jahre mehr als 1229 werthvolle oder auch nur bemerkenswerthe Werke oder auch nur solche, die überhaupt ausgestellt zu werden verdienen, hervorbringen könne. Und eine eingehende Betrachtung wird uns die Ueberzeugung aufdrängen, daß mindestens zwei Drittel der hier ausgestellten Gemälde hätten zurückgewiesen werden können, ohne daß ein einziger talentvoller Künstler unter einer solchen Strenge gelitten hätte und ohne daß eine einzige interessante Kunstrichtung der Kenntniß des englischen Publikums entzogen worden wäre. Das übrigbleibende Drittel hätte völlig genügt, den Geschmack und das Urtheil der Besucher zu bilden. Die Akademie hat sich also duldsam genug gezeigt und, wenn sie nicht aus einem Heiligthum einen Bazar machen wollte, wenn sie die Auswahl der Menge vorzog, so hat sie auf der anderen Seite allen englischen Künstlern, die wirklich diesen Namen verdienen, volle Befriedigung zu Theil werden lassen.

Eine Musterung der verschiedenen auf der Ausstellung vertretenen Gattungen beweist nur zu sehr, wie weit diese achtbare Gesellschaft ihre Anforderungen herabgestimmt, welche Nachsicht sie geübt hat. Die große Malerei, der Ausdruck edler Empfindungen und erhabener Gedanken, die Verherrlichung menschlicher Schönheit findet schon seit langer Zeit in England keinen Abgang mehr, und wenn die Akademie für ihre Auszeichnungen das auf dem Kontinent gebräuchliche System annehmen wollte, so würde sie sich genöthigt sehen, den Preis des Ausdrucks irgend einem Thierstück, den des Styls einem Stillleben zuzuerkennen. Regierung und Publikum sind einig in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die ehrgeizigen Bestrebungen der philosophischen oder religiösen Malerei, und wenn man über diesen Punkt den genialen John Ruskin befragen will, den neuen Slade professor in art, der auf die Kunst seiner Landsleute mehr als irgend je ein Kritiker eingewirkt hat, so wird er antworten, es gäbe nur ein Mittel eine englische Architekturschule zu schaffen, und dieses sei, daß man auf Kathedralen und Palästen die Portraits, die getreuen Portraits der zeitweiligen Bischöfe oder Inhaber meißelte, er würde sagen, daß die modernen Zeiten an nichts anderes so viel Zeit und Intelligenz verschwendet haben, als an den Versuch, die vergangene Geschichte malerisch darzustellen. Die Künstler selbst endlich, mit dem praktischen Geist, der ihre Nation auszeichnet, und der sich auch im Kultus des Schönen nicht verleugnet, folgen ruhig dem Strom und denken nicht daran, ihre Kräfte in einem schwierigen Kampfe zu verzehren. Wozu auch? Sie würden Kritiker und Käufer gegen sich haben, und auf Vermögen und Ruf zugleich zu verzichten, das geht über die Kräfte eines Künstlers und eines Engländers.

Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn wir unter den 1229 Bildern der Ausstellung nicht ein einziges antreffen, welches den Namen eines historischen Gemäldes verdient, welches große Ideen unter schönen oder heroischen Formen darstellt, welches uns eine wichtige Seite in den Annalen der Menschheit veranschaulichte oder uns durch den Anblick großen, mit edler Duldung ertragenen Unglücks erschüttert. Es trifft nur zu vieles zusammen, um solche Gemälde unmöglich zu machen. Und selbst wenn wir ohne alle Rücksicht auf inneren Werth lediglich auf den Gegenstand oder gar nur auf den Titel sehen, entdecken wir kaum acht oder zehn Gemälde, die überhaupt eine derartige Tendenz verrathen. Sollen wir diese verschämten Versuche aufzählen? Sie bergen sich hinter ehrenvollen Namen, Namen von Künstlern, die bei anderen Gelegenheiten und auf anderen Gebieten glücklichere Erfolge errungen haben, und nur der Zwang, der durch etwaige unabweisbare Bestellungen auferlegt werden mochte, kann uns erklären, wie ein Maler von der Bedeutung Mr. Armitage's durch seinen „Judaskuß" oder seinen „Fils de la Vierge" seinem eigenen Rufe so arg zu nahe treten konnte; oder wie Mr. Poynter so allen Gesetzen der Zeichnung und der Deko-

ration in seinen Kartons für Mosaiken (St. Georg, St. Helena) Hohn sprechen mochte. Für die wenigen Andern gibt es keine Entschuldigung irgend welcher Art, und von welchem Standpunkte man auch ihre Schöpfungen betrachten mag, man wird kaum etwas auffinden, was ihnen einiges Interesse verleihen könnte. Eine weit ernstere Ausführung, eine glückliche Behandlung der Formen und eine gut durchgeführte, doch zu sehr in's Dunkelblaue übergehende Haltung zeichnen die „Mutter des Moses“ von Mr. Goodall, R. A., aus und doch läßt auch dieses Bild, namentlich in der Auffassung, viel zu wünschen übrig. Die Stellung der Heldin ist etwas zu alltäglich und ihr Gesicht verräth eher die Furcht vor Ueberraschung als den Schmerz der Mutter, die im Begriff steht, ihr Kind den Fluthen des Nils anzuvertrauen. Die Figur ist ohne Grund herkulisch, und die Haut zeigt ein zu starkes Roth. Nichtsdestoweniger erkennt man, daß der Künstler eine bemerkenswerthe Begabung für die monumentale Malerei besitzt und die großen Meister studirt hat. Auch das beste unter allen diesen Gemälden, der „heilige Franz, den Vögeln predigend“, von Mr. Marks, läßt uns diese durchgängige Schwäche, diese freiwillige oder unfreiwillige Abneigung der englischen Schule gegen die historische Malerei nur deshalb nicht empfinden, weil es von vornherein in der Wahl und in der Behandlung des Gegenstandes eine wohlthuende Anspruchslosigkeit kundgibt. Es ist nicht mächtig genug, um zu erschüttern, aber es rührt; es ist nicht im großen Stil gehalten, aber es ist einfach, natürlich und würdig durchgeführt, es trägt mit einem Worte jenen maßvollen gemüthlichen Zug, den wir in den Werken eines jung verstorbenen französischen Malers, L. Benouville's, finden. An ihn erinnert Marks in überraschender Weise. Eine kurze Beschreibung mag uns das Bild etwas näher veranschaulichen. Inmitten einer ruhigen, harmonischen Landschaft sehen wir den Heiligen und seine Gefährten, naturwahre Gestalten mit dem Ausdruck ruhiger Sammlung, vor einer Gemeinde von Vögeln stehen. Der Apostel der geflügelten Heerschaar unterhält sich ernst und würdig mit seinen Zuhörern, die ihrerseits keins seiner Worte verlieren. Der Marabut denkt jeden Satz noch einmal höchst gründlich durch, der Storch wiegt sich auf einem Beine, die Eule beweist durch ihre Aufmerksamkeit, daß sie würdig ist, Minervens Lieblingsvogel zu sein, andre sitzen ruhig in den Zweigen eines alten Weidenbaumes. Nur die Fliegenvögel können nicht einen Augenblick unbeweglich bleiben und wirbeln in den Lüften herum. Um die heilige Rede zu hören, unterbrechen die Papageien ihr ewiges Geschwätz, die Enten ihr Geschnatter, wilde Gänse ziehen in langem Zuge in Form eines ungeheuern Dreiecks heran. Die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gattungen sind so auf die richtigste und treffendste Weise wiedergegeben, ohne daß dieses Streben nach Wahrheit dem Ganzen etwas von seiner Würde raubt und auf den Lippen des Beschauers ein Lächeln hervorruft. Das andächtige Schweigen, welches in dieser Scene herrscht, die Reinheit der Luft, der Zauber einer weichen und milden Farbengebung, und besonders die innige Hingabe an den Gegenstand weisen diesem Gemälde den ersten Platz unter allen ähnlichen Werken der Ausstellung der Royal Academy an und beweisen, daß, wenn die Engländer in historischen oder religiösen Darstellungen nicht glücklicher sind, die Schuld einzig und allein ihren Sitten und Gewohnheiten und nicht ihrer natürlichen Begabung zugeschrieben werden muß.

Im Allgemeinen kann man in unserer Generation auf dem Kontinent, sobald diese verletzende und demüthigende Frage des Verfalls der großen Kunst verschmerzt ist, seinem Hange zur Bewunderung freien Lauf lassen und sich für die verhältnißmäßig untergeordnetere Form durch die Kraft der Leidenschaft, den Reiz der poetischen Erfindung oder die überwältigende Wahrheit des Realismus entschädigt halten. So schöpfen die Franzosen unserer Tage aus ihren fieberhaften und oft ungesunden Leidenschaften eine große dramatische Gewalt, und mancher Schrei, den sie ausstoßen, kommt ihnen aus dem Herzen. Als Beweis dafür führe ich nur den „Tod des Marschalls Ney“ von Gérome an, welcher dieses Jahr in der Royal Academy ausgestellt ist; oder etwa diese Niedermetzelung der Polen, diesen Tod des ehebrecherischen Liebhabers, diese in den Wellen umgekommene Virginie, deren alle diejenigen, welche den Salon von Paris gesehen haben, sich erinnern müssen. In Deutschland erblicken wir Scenen wie die „Schlacht bei Solferino“ von Adam, wo so viel physisches Leiden mit einer so durchdringenden Wahrheit geschildert ist, oder den tiefernsten Schmerz der heiligen Frauen, die Christus beweinen, von Feuerbach. Oder wir sehen kritische Geister, die den menschlichen Charakter in seinen Tiefen zu ergründen streben und bis in den Orient vordringen, um Stoff für

ihren glühenden Erkenntnißtrieb zu finden. Die gegenwärtige englische Schule scheint diese verschiedenartigen hohen Bestrebungen unbeachtet zu lassen, sie scheint darauf zu verzichten, ein Feld zu bebauen, auf dem einst der göttliche Shakespeare und der unerbittliche Hogarth glänzten, dessen künstlerische Vollendung seiner Erfindungsgabe nicht im mindesten nachsteht, ein Feld, auf dem wir auch noch kürzlich Dickens so erfolgreich wirken sahen. Ausdruck der Leidenschaft, Empörung des Gewissens, heilige Begeisterung der Poesie — alles dieses scheint die englische Schule nicht zu kennen. Sie vermeidet es — fast systematisch, wie man meinen sollte, — einmal einen stärkeren Ton anzuschlagen und aus diesen anmuthigen, eleganten oder geistreichen Empfindungen herauszutreten, die in der guten Gesellschaft üblich sind und die wohl Lächeln oder Rührung, aber keine gewaltige Erschütterung hervorrufen. Behagliche Scenen aus dem Haus- und Familienleben, Portraits, Landschaften, Blumen, historische Anekdoten oder romantische Geschichten bilden in diesem Augenblicke ihr ganzes Gebiet: Natürlichkeit, Frische, Eleganz charakterisiren diese dritte Stufe, auf der sie sich bewegt. Innerhalb dieses Kreises bringt sie aber ausgezeichnete Sachen und zwar in großer Anzahl hervor; sie verwendet große Sorgfalt auf den Gedanken und auf die Ausführung, die immer sehr fleißig und meistens sogar sehr korrekt und sehr sachgemäß ist, auf die Farbe und die Zeichnung. Die Vorurtheile, die man auf dem Kontinent gegen ihre künstlerische Geschicklichkeit hegt, rühren von schlechten Bildern her, die man in den auswärtigen Handel bringen mußte, weil sie im Lande keine Käufer gefunden hätten. Auf der diesjährigen Ausstellung kann man sich leicht überzeugen, wie wenig diese Vorurtheile gerechtfertigt sind; denn die große Mehrzahl der Bilder zeigt ganz im Gegensatz zu den Tendenzen, die man der englischen Schule nicht selten auf der andern Seite des Kanals zuschreibt, eine Neigung zur Regelmäßigkeit und Korrektheit, und bringt eine sehr harmonische Gesammtwirkung hervor. Wollten wir also uns an die Worte eines deutschen Aesthetikers halten, der den „Gentleman" mit den ihn auszeichnenden Eigenschaften für den wahren Mann im vollsten Sinne des Wortes erklärt, so hätten wir in diesen Gemälden das Ideal der Malerei zu erblicken, und selbst der Kritiker, sobald er nur einmal die Trauer um die große Kunst, die ihnen abgeht, von sich gestreift, wird sie als eine der wohlthuendsten und homogensten Erscheinungen der neueren Malerei begrüßen.

Auf diesen Grundsätzen fußend, doch durch die Kraft ihres Talents öfters über die gewöhnlichen Schranken hinausgehend, zeigen sich auf der gegenwärtigen Ausstellung Millais und Landseer, jeder mit einer sehr mannichfachen und sehr bedeutenden Auswahl von Gemälden.

Millais, einer der Führer der vorraffaelischen Kunstrichtung, die jetzt nur noch sehr selten auftritt, hat sich heute hinsichtlich der Ausführung offen zum Realismus bekannt und läßt nur noch in der Auffassung seiner Scenen und in seinen Titeln einige Erinnerungen an die alten Liebhabereien durchblicken. So z. B. in seinem „fahrenden Ritter" von diesem Jahr. Wir erblicken einen Baum mit weißer glatter Rinde und an diesen Baum gefesselt eine schöne Frau, in Thränen aufgelöst, mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen; ihr langes, lose herabfallendes Haar ist ihre einzige Bekleidung. Ein tapferer Ritter in schimmernder Rüstung mit hagerem Antlitz und gebräunter Hautfarbe naht, um die fesselnden Bande zu durchschneiden, und wirft, während er sie eins nach dem andern löst, flammende Blicke auf die Schöne, die züchtig die Augen zu Boden senkt. Man muß gestehen, daß Mr. Millais seine Phantasie nicht zu sehr angestrengt hat, um diese schale und wiederwärtige Scene zu erfinden, die wir nun bald in Form eines ungeheueren Stiches in Schwarzkunst, wie schon so viele andere Werke des Künstlers, vor allen Schaufenstern der Kunsthandlungen zu sehen verurtheilt sind. Auch in der Ausführung hat Mr. Millais nicht eben Glänzendes geleistet. Der Kopf seines Helden ist eine Kopie des einen der „Baumgärtner" von Dürer in der Pinakothek zu München, das Licht ist von einer kreidigweißen Färbung, ohne Haltung, wie, beiläufig gesagt, in allen Bildern des Meisters und den meisten der übrigen englischen Maler; die Nebenpartien sind ohne Geist behandelt und weit entfernt von der Vollendung, welche die ersten Werke desselben Künstlers auszeichnete. Das Ganze bestätigt unsere Ueberzeugung, daß in den Gebieten, welche eine etwas mächtigere Phantasie erfordern (oder welche mehr als drei oder vier Figuren zulassen), Mr. Millais nicht zu Hause ist.

Das Portrait ist bei ihm das Milderungsmittel dieser zu romantischen Neigungen; es führt ihn

immer zum Realen zurück, welches ihn erfolgreicher als das Ideale begeistert. Auch dieses Jahr hat sich der Maler auf diesem Gebiete versucht, und zwar mit sehr viel Glück, wenn das Original ihm zu Hülfe kam, mit entschiedenem Unglück, wenn er es mit einem Wesen niederen Schlages zu thun hatte, dem er keine höhere Bedeutung zu verleihen im Stande war. Das Portrait von John Kell Esq. ist nach Haltung und Farbe das schlechteste der Ausstellung; das der jungen Putzhändlerin in Trauer, mit der Schachtel auf dem Arm, ist besser und würde noch viel besser sein, wenn nicht der Künstler, hingerissen durch seinen unglücklichen Hang zur Romantik, das Bedürfniß gefühlt hätte, neben der jungen Frau einen Armenstock anzubringen und das Ganze „den Heller der Wittwe“ zu betiteln. Eine Hutschachtel, ein Kirchen-Armenkasten, eine moralische oder religiöse Idee — das sind doch Dinge, die nicht eben gut zusammen stimmen und die gewiß nicht sehr an ihrem Platze sind in einem Gemälde, welches, in eiligen Pinselstrichen hingeworfen, gerade als eine kräftige Portraitskizze gelten kann, und als nichts weiter.

Das Portrait des Marquise von Huntley ist wiederum besser als das der Modistin und sogar ganz ausgezeichnet in einzelnen Partien. Die anmuthige Ungezwungenheit der Haltung, der vornehme Ausdruck der Erscheinung, die Originalität der Behandlung verdienen die höchste Bewunderung. Als eine in andrer Weise interessante Thatsache mag angeführt werden, daß das Bild in Folge von Umständen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, mit dem fabelhaften Preise von 2000 Guineen, also etwa 14000 Thalern bezahlt worden ist. Die Marquise, in weißem Kleide mit gelben Schleifen, ist stehend dargestellt; sie kommt von dem Treibhause zurück, wo sie die Blumen gepflückt hat, die sie in ihrem Körbchen trägt, ihr Blick ist gerade auf den Beschauer gerichtet; die gekreuzten Hände zeigen eine musterhafte Zeichnung, die eine mit einer Scheere bewaffnet, die andere nachläßig mit dem Handschuh bekleidet. Auf diesem schönen Körper erhebt sich ein ausdrucksvoller, intelligenter, feiner Kopf, dessen schmale, rothe Lippen in wunderbarem Einklang stehen mit dem ruhigen, milden Glanz der Augen. Nur die Wangen sind zu bleich, die Halbtöne zu verschwimmend und zu wenig sorgfältig behandelt, ein Mangel, den die gelbe Farbe der in das Haar geschlungenen Bänder noch mehr hervortreten läßt. Alles in allem, ist es das würdige Seitenstück zu der Miß Leman des vorigen Jahres, und in ganz Europa kenne ich nur drei oder vier Maler, die im Stande sind, eben so tüchtig, — keinen, der fähig wäre, besser zu porträtiren.

In den beiden Werken von Millais, die wir noch zu betrachten haben, vereinigen sich Realismus und Poesie in glücklichster Weise und rufen so Schöpfungen hervor, die, wahrhaft von modernem Geist durchdrungen, weder alterthümelnde Anklänge noch paradoxe Theorien erkennen lassen. Der Künstler hat darin einfach seinen Gedanken ausgedrückt, ohne irgend jemanden nachahmen oder sich ein fertiges System schaffen zu wollen; er ist ohne Zwang den Eingebungen seiner guten und unbefangenen Natur gefolgt. Die Geheimnisse des Helldunkels, den schillernden Glanz der Emailtöne verschmähend, gibt er mit seinem etwas kreidigen Kolorit das natürliche Tageslicht wieder, wie er es sieht, am Morgen etwa oder vielmehr gegen Mittag. Da er auch nicht einsieht, weshalb er sich zu den winzigen Verhältnissen der holländischen Genremalerei verdammen sollte, so behandelt er seine Darstellungen des heutigen Lebens in den Dimensionen der historischen Malerei, geleitet von der Erkenntniß, daß das Genre für unsere Zeit das ist, was unseren Vorfahren die Geschichte gewesen, gerade wie auf literarischem Gebiet der Roman das Epos ersetzt hat.

Das erste dieser Gemälde, die Knabenjahre des berühmten Seefahrers und Staatsmanns Walter Raleigh behandelnd, führt uns einen alten Seemann vor, der am Strande sitzend zwei Kindern, unserm Walter und seinem Halbbruder Humphrey Gilbert, seine Thaten und Abenteuer erzählt und ihnen die wunderbaren Länder schildert, die er auf seinen Fahrten gesehen. Er kehrt dem Zuschauer den Rücken zu und zeigt mit ausgestrecktem Arm nach dem fernen Horizont; vor ihm sehen wir die beiden Knaben mit Gier seinen Worten lauschen. Der eine, der das Kinn auf den emporgezogenen Knieen ruhen läßt, macht einen kränklichen Eindruck: in seinen weitgeöffneten Augen lodert eine fieberhafte Gluth. Der andere dagegen ist ein frischer kecker Bursche, er hat die Beine unter sich gekreuzt, wie ein künftiger Pascha, und stützt das Kinn auf beide Fäuste: die ganze Erscheinung zeigt uns das vollständige Gegenbild seines Halbbruders. Im Hintergrunde das weite Meer, hinter dem alten Seemann ein mit fremdartigen Federn geschmückter Hut, ein Andenken an seine Fahrten; neben den

Knaben ein Schiff en miniature, ein Spielzeug, mit dem sie im Voraus ihre künftigen Reisen machen. Diese Scene muthet uns an, als ob sie aus dem heutigen Leben geschöpft wäre, sie hat einen schönen, heiteren Anstrich und hält sich gerade innerhalb des beschränkten Kreises, der dem Künstler durch seine im Komponiren und Erfinden bescheidene Einbildungskraft angewiesen ist. Nur die Ausführung läßt manches zu wünschen: die Farben sind hart und nachlässig aufgetragen, der Rumpf des Seemanns ist nicht einmal angedeutet und der Oberkörper zu kurz.

Die vor einigen Jahren eingetretene Ueberschwemmung von Oxfordshire hat M. Millais den Gegenstand zu seinem letzten Bilde und damit zu einem seiner glänzendsten Triumphe geliefert. Ein reizendes „baby“ ist in seiner Wiege von den Wellen weggetragen worden: jetzt erwacht es und betrachtet mit großen staunenden Augen einen Distelfinken, der eben von einem Baumzweig fortfliegt, unter dem die Wiege hintreibt; es betrachtet die Wassertropfen, welche über seinem Kopfe funkeln, und den weiten regenschweren Himmel. Eine kleine schwarze Katze, die sich durch einen glücklichen Sprung in die Wiege gerettet hat, miaut jämmerlich beim Anblick des ringsumher drohenden Wassers, und die Furcht des Thieres steht in wirksamem Gegensatz zu der Ueberraschung und der Unwissenheit des kleinen menschlichen Wesens. Alles dies ist bewundernswürdig, unmittelbar aus der Eingebung des Augenblicks geflossen, frisch natürlich, lebendig, es vereinigt mit einem Worte alles, was man nur wünschen kann. Mr. Millais hat die Wirklichkeit gesehen, wie sie ist, und hat sie in ihrer Wahrheit, in ihrer Poesie wiedergegeben, wie ein wahrhaft moderner Mensch, fast möchte ich sagen — und ich meine nicht den mindesten Tadel damit auszusprechen — wie ein Journalist, der raschen Blicks die Thatsache erfaßt, sie noch ganz warm mit Treue und Leidenschaft wiedererzählt und nicht daran denkt, erst lange an seinem Style zu feilen, nach rednerischen Effekten zu haschen und darüber den Reiz der Improvisation zu verlieren.

Sir Edwin Landseer hat der Ausstellung fünf Gemälde geschickt, darunter vier Thierstücke. Sein Hirsch mit zwei Jungen ist zu oberflächlich und nachlässig behandelt. Seine Affen — ein Egoist, der mit seinen schönen Zähnen Orangen verspeist, während ein altes Affenmütterchen zärtlich einen kleinen Kranken in ihre Arme preßt — sind ausgezeichnet, die Bewegungen von einer außerordentlichen Geschmeidigkeit, das Haar ist mit einer unglaublichen Sicherheit und Weichheit wiedergegeben und nichts ist rührender als der Ausdruck dieser mütterlichen Zärtlichkeit.

Das Portrait des „Voltigeur“, der in dem einen Jahre 1850 die beiden großen Preise — Derby und St. Leger — gewonnen hat, ist eins der schönsten Werke des Meisters. Ich weiß nicht, was ich mehr bewundern soll, die tiefe anatomische Kenntniß, die natürliche Haltung oder die schöne Ausführung. Der edle Renner steht in seinem Stalle (warum nicht im Freien?); er dreht dem Zuschauer mit intelligentem Ausdruck den Kopf zu und läßt sich geduldig von dem Maler studiren und kopiren; er zeigt ihm seine schönen, so feinen und doch so nervichten Häksen, sein schönes, schwarzes, hier glänzend glattes, dort straff aufgerichtetes Haar. Die beiden Katzen zu seinen Füßen, die ihn betrachten — „a cat may look at a king“ — sind mit einer wundervollen sammtartigen Weichheit, wie mit einem Hauch gemalt, und diese freie, breite Weise bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu der feinen festen Behandlung des Pferdes. Kolorit sanft und harmonisch, — kurz in jeder Beziehung ein ausgezeichnetes Werk. —

Hirsche, Affen, Pferde, Katzen, alles dies behandelt Sir Edwin mit gleicher Meisterschaft, und sein tiefes Studium befähigt ihn, ihre äußere wie ihre seelische Natur mit geistreichen, gefühlvollen, seltener mit stürmischen und leidenschaftlichen Ideen zu umkleiden. Auf der heutigen Ausstellung, wie früher bereits in mehreren Gemälden, hat er auch versucht, eine ähnliche, obwohl höhere Gattung darzustellen, und ist vollständig damit gescheitert. Ich spreche von der Gattung Mensch. Sir Edwin betrachtet die Menschen in derselben Weise wie die übrigen Thiere, und stattet sie mit rein thierischen Empfindungen, mit bloßem Instinkt aus, und ich möchte sogar sagen, daß, gleich vielen seiner Landsleute, er weniger Achtung vor dem Menschen zu hegen scheint als vor einem Vollblutpferd oder einem schottischen Hund. In seiner „Begegnung der Königin Victoria mit dem Prinzen Albert bei der Rückkehr von der Jagd“ treibt er die Geringschätzung für unser Geschlecht bis zu ihren äußersten Grenzen und begnügt sich damit, das königliche Paar in grober, schwerfälliger Skizzirung hinzuwerfen, sie mit einem abscheulichen violetten Farbenton zu umhüllen

und ihnen allen Charakter, alle Würde, allen Ausdruck zu nehmen, um alle seine Sorgfalt den Hirschen des Vordergrundes, den Hunden und Pferden zuzuwenden. Es hat übrigens auch der ausdrücklichen Anordnung der Königin bedurft, um diesem das Gefühl beleidigenden Bilde den Zutritt in die Ausstellung zu verschaffen.

„Lasnie“, Skizze, ist womöglich noch schlechter, und ich möchte den sehen, der im Stande wäre, etwas Alltäglicheres, Schwerfälligeres zu ersinnen, als diese Frau des allerunangenehmsten, englischen Schlages in ihrem nichts weniger als verführerischen Négligé. Und dazu eine Zeichnung, ein Kolorit, daß Gott erbarm! Kurz, um es noch einmal zu sagen, Mr. Landseer thut den Thieren mehr Ehre an, als den Menschen; er malt sie besser und er stellt vor ihren Augen nicht solche schauerliche Dinge aus, wie die, von denen wir eben gesprochen.

(Schluß folgt.)



Kunstliteratur.

Die dekorativen und allegorischen Kompositionen der großen Meister aller Schulen. Photolithographische Abzüge von den Originalkupferstichen mit Beigabe eines erklärenden Textes von Henri Hymans. Lüttich und Leipzig, Ch. Claesen's Verlagsbuchhandlung. Fol.

Die Verlagshandlung von Ch. Claesen in Lüttich, welche bereits durch mehrere Publikationen von Ornamenten und Dekorationen sich bekannt gemacht hat, begann unter obigem Titel ein Unternehmen, welches durch Vorführung dekorativer Werke alter Meister den Künstlern unserer Tage Anhaltspunkte und Vorbilder für Dekoration, namentlich „für die innere und äußere Ausschmückung der Gebäude" geben soll. Derartige kunsthistorische Publikationen sind gewiß schon ihres praktischen Zweckes wegen anzuerkennen; das vorliegende Werk verdient seiner Absicht nach ein um so größeres Lob, als es sein Augenmerk auf einen Punkt richtet, um den sich für die bildende Kunst der Gegenwart die Lösung einer der brennendsten, aber aussichtsvollsten Frage dreht, nämlich die Verbindung der Malerei und Plastik mit der Architektur. „Dem Bildhauer und dem Maler die Mittel an die Hand zu geben, sich ebenso leicht — wie es der Architekt bereits kann — an den besten Quellen zu bilden, sich für wenig Geld die bildliche Darstellung der Künste, der Wissenschaften, der Jahreszeiten u. s. f. zu verschaffen und mit der Form, welche die Allegorie unter dem Pinsel der großen Meister aller Schulen angenommen hat, vertraut machen zu können," das ist das ausgesprochene Streben dieser „Kompositionen."

Entspricht nun das Werk, von welchem monatlich 2 Hefte mit je 4 Blättern erscheinen, dem, was uns in Aussicht gestellt wird? Es liegen uns bis jetzt 6 Hefte desselben vor; wenn deshalb das Urtheil in gegenständlicher Beziehung ein beschränktes sein wird, so ist wenigstens das Vorliegende für eine Beurtheilung der Reproduktionsweise vollauf genügend. Die Blätter sind photolithographische Nachbildungen nach älteren Stichen, sowohl nach Originalkompositionen bekannter Stecher als auch nach deren Reproduktionen von Werken der Maler oder Bildhauer. Der Laie, welcher ein solches Blatt in die Hand bekommt, wird vielleicht glauben, er habe den Originalstich eines Goltzius, eines Caracci, eines C. Schut vor sich. Aber man lege nur einmal ein wirkliches Original — etwa den prachtvollen Stich des Goltzius nach Raffael's „Galatea" neben die photolithographische Nachbildung, und man wird selbst mit Laienaugen den großen Abstand erkennen: die zarten Striche oder Pünktchen, welche die feinen Uebergänge vermitteln, bleiben aus, die kräftigen Schattenpartien werden zu einem undurchsichtigen Schwarz, die Zeichnung, die Vertheilung von Licht und Schatten wird verändert, häufig geradezu verfälscht — kurz alle Schwächen der Photographie treten hier naturgemäß in erhöhtem Maße auf. Eine solche Vervielfältigung von Kunstwerken ist schon verwerflich, wenn sie dem kunstliebenden Publikum geboten wird, wie viel mehr hier, wo sie sich die Ausbildung von Künstlern zum Zwecke macht. Was helfen die Vorbilder, wenn sie verfälscht gegeben werden? Muß nicht die ächte Künstlernatur vor jenen großen Meistern geradezu zurückschrecken, welche ihr in solcher Gestalt vorgeführt werden?

Neben diesem Grundfehler in der Art der Reproduktion, welche in einem einfachen aber strengen Kontourstich besser und zugleich zweckentsprechender gegeben wäre, fällt eine gewisse Einseitigkeit in der Auswahl der Kompositionen nur wenig in's Gewicht. Daß der Verleger den Begriff „Dekoration" im weitesten Sinne gefaßt hat, daß er uns die großen Meister als „Dekorateure," den Raffael im Vatikan, den Michel Angelo in der Sixtina, den Correggio in Parma u. s. f. vorzuführen verspricht,

können wir nur billigen. Aber was finden wir von alledem bisher? Nur die einzige „Galatea" von Raffael und eine wenig bedeutende Komposition des Rubens in einem Stiche von van Kessel. Nichts weiter aus dem ganzen Bereiche der italienischen Renaissance, und nicht viel mehr aus dem des flamändischen Roccoco, den beiden Gebieten, welche, wenn auch nicht die ausschließlichen, so doch wesentlichsten Quellen einer solchen Publikation sein sollten. Dagegen bilden die französischen Meister des vorigen Jahrhunderts den dritten Theil der bisherigen Publikation; ferner Goltzius ist mit 5 Blättern vertreten, von denen überdieß 4 eigene Kompositionen des Meisters sind. Ist der Verleger etwa der Ansicht, daß der „Kampf des Hercules mit dem Cacus" von Goltzius, daß die „Juno" dieses Meisters, daß das „trauernde Brüssel" von A. Coppens mehr „Anklang in der modernen Dekoration finden" werden, als die Kompositionen religiösen Gegenstandes, welche als unmodern überall keine Aufnahme gefunden haben? Sind doch solche Vorlagen unserer Ansicht nach nicht des Gegenstandes wegen da, sondern um die Art der Komposition und der Darstellung zu veranschaulichen und dadurch zu bilden. Es würden sonst diese „Schraubenziehergestalten" eines Moreelse, eines Goltzius in den Bauten eines Hansen und anderer moderner Baumeister eine eigenthümliche Dekoration bilden!

Noch eine kleine Bemerkung sei hier gestattet. Der Text, welcher den einzelnen Blättern in französischer und deutscher Sprache beigegeben ist, stammt aus der Feder von Henri Hymans; daß von diesen beiden Textausgaben der deutsche nicht der Originaltext ist, lehrt fast jede Zeile. Die Franzosen und Belgier sollten doch endlich dafür sorgen, daß ihre Werke, welche sie der Einbürgerung in einer fremden Nation und Sprache für würdig halten, in einer leiblichen oder wenigstens richtigen Form dargeboten würden. In der vorliegenden Publikation ist leider Beides nicht der Fall. Was macht der Uebersetzer z. B. gleich aus folgenden Worten der Vorrede: „Après le mérite (nämlich der Kunstwerke großer Meister), condition essentielle de reproduction, il nous a semblé nécessaire de tenir compte du sujet en lui-même?" Der deutsche Text heißt: „Die erste Bedingung eines verdienstvollen Schaffens scheint uns, dem Gegenstande selbst Rechenschaft zu tragen!" Geradezu komisch klingt es aber, wenn der Uebersetzer, an einer Stelle, wo von den zahlreichen Nachbildungen der antiken Darstellungen des Meeres mit seinen phantastischen Bewohnern die Rede ist, die Worte „— que Rafael sut tirer de ces sujets marins" durch „die vielen Seestücke des Rafael" wiedergiebt.

W. B.

Uebersicht der Geschichte toskanischer Skulptur bis gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, von Hans Semper. Zürich 1869.

Auf 45 Seiten ein werthvoller Beitrag zur Geschichte der großen Kunstbewegung, welche im Herzen Italiens das Auftreten der Renaissance vorbereitet. Wie sehr die Kunstgeschichte überall solcher Specialforschungen noch bedarf, weiß Jeder, der sich ernsthaft mit ihr beschäftigt hat. Der Verfasser der vorliegenden Schrift giebt dieselbe als Vorläuferin einer eingehenden Arbeit über Donatello. Seit einigen Jahren in Florenz lebend, hat er nicht blos umfassendere Studien der Denkmäler machen können, sondern auch Gelegenheit gehabt, durch archivalische Nachforschungen und durch Benutzung neuester Lokalschriften, die uns in Deutschland leider schwer zugänglich werden, manches Neue beizutragen. Sein Augenmerk ist mit Recht ebensowohl auf urkundliche Ermittelung fester geschichtlicher Daten, als auf Nachweisung der Genesis künstlerischer Motive gerichtet, welche letztere er aus genauerer Betrachtung der Monumente darzulegen sucht.

Dies ist der einzige Weg, zu gesicherten Resultaten zu gelangen. Man darf dem Verfasser dankbar dafür sein, daß er die Aufmerksamkeit auf Manches bisher weniger beachtete Denkmal

gerichtet hat. Zunächſt gewinnt er einen feſteren Anhalt für die Vorſtufen der Entwicklung, welche dem Auftreten des Niccolò Piſano voraufgehen. Eine ſchärfere Betrachtung der ſeit dem Ausgang des XI. Jahrhunderts in Toskana entſtandenen Skulpturen führt unzweifelhaft zu der Erkenntniß, daß der große Niccolò nicht wie ein Wunder vom Himmel gefallen, ſondern als das letzte Glied einer zuſammenhängenden Kette antiker Tradition, zugleich als ihr Gipfel und ihre Vollendung betrachtet werden muß. Wie unbehülflich und plump im Anfang dieſer Epoche die plaſtiſchen Werke ſind, ſie zeigen doch nichts als eine barbariſch entartete antike Ueberlieferung und ſelbſt die kindlich rohen Reliefs zu Piſtoja möchte ich nicht mit dem Verfaſſer auf byzantiniſche Einflüſſe zurückführen. War ja in Byzanz die große Skulptur ſo gut wie verpönt, ſo daß nur Elfenbeinſchnitzereien und Goldſchmiedarbeiten Anlaß zur Uebung des bildneriſchen Vermögens boten. Was im Abendlande byzantiniſchen Einfluß trägt, beſchränkt ſich auf das Gebiet dieſer Kleinkünſte und unterſcheidet ſich durch den feſteren Kanon der ſchlanken Geſtalten, ſowie meiſtens durch konventionelle Lebloſigkeit bei zierlich ſauberer Technik auf den erſten Blick von den plumpen und regelloſen, aber naiv lebendigen Werken der verwilderten antiken Tradition.

Von jenen roheſten toskaniſchen Skulpturen bis zu den Werken Niccolò Piſano's giebt es aber eine Reihe von Zwiſchenſtufen, welche einen Uebergang vermitteln, indem ſie ebenſowohl eine größere Freiheit der Technik als eine reifere Durchbildung der Geſtalten aufweiſen. Zu dieſen Arbeiten zählt der Verfaſſer mit Recht die Marmorkanzel im Dom von Volterra und die vier Marmorreliefs, welche im Kreuzſchiff des Domes von Siena unter dem berühmten Altarbilde Duccio's eingelaſſen ſind. Sie ſtammen von den Chorſchranken einer kleinen Kirche bei Siena und enthalten bei lächerlich kurzen Körpern und überaus großen Köpfen doch im Einzelnen ſo durchaus antikiſirende Motive in einer ſchon ſehr fortgeſchrittenen Technik, daß ſie als unmittelbare Vorſtufe für das Auftreten Niccolò's anzuſehen ſind. Dazu kann man die Mormorſkulpturen an den Portalen des Baptiſteriums zu Piſa und diejenigen an der Hauptpforte des Doms daſelbſt fügen, kleine Scenen und Einzelfiguren des bibliſchen Kreiſes an den Thürpfoſten und prachtvolle Akanthusranken an den dieſelbe einſchließenden Halbſäulen. Alle dieſe und noch manche andere Werke berechtigen uns, von einem unmittelbaren Herauswachſen Niccolò's aus der toskaniſchen Skulptur des XII. Jahrhunderts zu reden und die wunderliche, durch nichts zu ſtützende Hypotheſe Cavalcaſelle's, welcher den großen Meiſter aus Apulien kommen läßt, zurückzuweiſen. Es heißt in der That die italieniſche Kunſtgeſchichte jener Zeit auf den Kopf ſtellen, wenn man behaupten will, von Unteritalien ſei der Anſtoß der neuen Bewegung ausgegangen. Unteritalien hat bis tief in's XII. Jahrhundert hinein keine ſelbſtändige Plaſtik, wie es auch ſeine Architektur aus piſaniſchen, byzantiniſchen und normanniſchen Einflüſſen miſcht. Gegen Ende des XI. Jahrhunderts, als in Toskana und Oberitalien Architektur und Plaſtik ſich glänzend und auf eignen Füßen zu entwickeln begannen, ließ man für die Kathedralen von Salerno, Amalfi, Trani, Monte Caſino, M. S. Angelo, für S. Paolo bei Rom die Bronzeportale aus Konſtantinopel kommen, und alle dieſe Werke ſind bekanntlich nur mit Niellen, nicht mit Reliefs geſchmückt. An den zahlreichen Kanzeln, Chorſchranken, Kandelabern Unteritaliens iſt die figürliche Plaſtik vollſtändig verdrängt durch muſiviſche Dekoration; denſelben Charakter haben die Kosmaten-Arbeiten in Rom. Man muß daher, ſo lange nicht Gegenbeweiſe geliefert werden, die Annahme als eine Fiktion bezeichnen, als ob die Skulptur in dieſer Periode in Süditalien auf einer höheren Stufe geſtanden habe als in Toskana und Oberitalien. Schnaaſe hat vor Kurzem in einem geiſtvollen Aufſatze der Zeitſchrift ſich in ähnlichem Sinne ausgeſprochen. Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Entwicklung der Architektur, ſo entſprechen Dom, Baptiſterium und Glockenthurm von Piſa, San Miniato, Baptiſterium, Santi Apoſtoli zu Florenz und andere verwandte Kirchen genau der klaſſiſchen Richtung der gleichzeitigen Skulptur, und ſo gewiß es iſt, daß die toskaniſchen Baumeiſter ihre Inſpirationen nicht in Apulien geholt haben, ſo gewiß haben auch die Bildhauer, die in der Regel mit den Baumeiſtern dieſelbe Perſon waren, namentlich aber Niccolò Piſano die Anregungen zu ihrer Kunſt nicht da geholt, wo ſie keine hätten finden können. Wer wird nicht allen Reſpekt haben vor den umfaſſenden Studien eines Mannes, wie Cavalcaſelle? Wenn er aber gelegentlich einer Wunderlichkeit Raum giebt, ſo werden wir ihn doch nicht für infallibel zu halten brauchen und unbefangen die Thatſachen prüfen dürfen.

Von den Nachfolgern Niccolò's hebt der Verfasser den Fra Guillielmo D'Agnello und den besonders durch seine Grabmäler sich auszeichnenden Tino di Camaino aus Siena hervor. Sodann folgt die Besprechung Giovanni Pisano's, dessen völlig neue Richtung treffend charakterisirt wird, und dessen ausgebreitete Schule der Verfasser bis auf Orcagna verfolgt. Er bringt hier sowohl im Text wie in den umfangreichen Noten eine Menge neuer, meistens auf urkundlichen Forschungen der letzten Jahre beruhender Thatsachen und führt in höchst dankenswerther Weise die Geschichte der toskanischen Skulptur bis zu dem Punkte, über welchen wir demnächst aus seiner Feder weitere Untersuchungen zu erwarten haben.*)

W. Lübke.

*) Die bezügliche Schrift Semper's über die Vorläufer Donatello's ist inzwischen in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (III. Jahrgang 1. Heft), auch als besonderer Abdruck daraus, erschienen.
A. d. R.

Notiz.

* **Zu der Radirung von Jules Jacquemart.** Auf der vorjährigen internationalen Ausstellung in München bildeten in der französischen Abtheilung für graphische Kunst neben den Werken eines Henriquel-Dupont und Flameng die geistvollen Radirungen Jules Jacquemart's nach den Prachtstücken des Louvre-Schatzes einen Hauptgegenstand allgemeiner Bewunderung. Dieselben gehören zu der glänzenden Publikation, in welcher Hr. Barbet de Jouy die gegenwärtig im Louvre vereinigten Kostbarkeiten der französischen Krone auf Befehl des Kaisers Napoleon in mustergültiger Weise herausgegeben hat*). Wir sind durch die außerordentliche Gefälligkeit des Herausgebers in den Stand gesetzt, unsern Lesern in der beiliegenden Abbildung eine Probe dieser merkwürdigen Leistungen der Radirkunst vorlegen zu können. Dieselbe vervollständigt zugleich das Bild der künstlerischen Thätigkeit des genialen Jules Jacquemart, welchen die Freunde der Zeitschrift bereits aus der im 2. Jahrgange veröffentlichten Radirung nach van der Meer als einen der ersten Vertreter seines Fachs in unserer Zeit kennen gelernt haben. Das Ziel, das er sich auch in diesen Blättern setzte, ist auf möglichst getreue Wiedergabe der malerischen Wirkung der Gegenstände gerichtet, ohne deshalb Zeichnung und Treue des Details aus dem Auge zu verlieren. Die Farbe und der Glanz der Stoffe in ihrer charakteristischen Mannigfaltigkeit sollen durch die einfachen Mittel der Nadel und der Aetzung dem Auge vorgezaubert werden. Ein Unternehmen, ganz im Geiste der koloristisch und realistisch gesinnten Gegenwart; eine Aufgabe, so recht geschaffen für den Virtuosen, dem für jede Nüance des Tons, jede Verschiedenheit in der Lichtbrechung, für Gold und Email, Edelsteine, Perlen und Bergkrystall die entsprechenden Uebersetzungsmittel seiner Kunst zu Gebote stehen!

Unser Blatt giebt die originalgroße Abbildung eines Bechers aus orientalischem Achat aus der Regierungszeit Karl's IX. (16. Jahrh.). Von der sanften, neutralen Grundfarbe dieses Materials, in welchem Fuß, Kelch und Deckel des Gefäßes gearbeitet sind, heben sich die schmückenden Einfassungen in Gold und Edelsteinen leuchtend und kräftig ab. Den Deckelknopf ziert ein bogenspannender Triton, dessen Brust eine große Perle bildet, während Kopf, Arme und Fischleib aus Gold und Email bestehen. Die Ränder des Deckels und der Fuß sind mit Perlen und Rubinen besetzt. Dazwischen, wie auch am Rande des Kelchs, ranken sich zierliche Ornamente in Gold und Email hin.

*) Musée Impérial du Louvre. Les Gemmes et Joyaux de la Couronne, publiés et expliqués par Barbet de Jouy, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux par Jules Jacquemart. Paris, Chalcographie des Musées Impériaux. 1865 ff. 2 vols. Fol.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Eduard von der Launitz.

Im letzten Monate des verflossenen Jahres starben im Verlaufe weniger Tage zwei durch gemeinsame Studien und enge Freundschaft nahe verbundene Bildhauer, der eine ein Sohn Italiens, der andere aus den russischen Ostseeprovinzen gebürtig, Pietro Tenerani und Eduard von der Launitz, jener in Rom, dieser in Frankfurt a. M. Dem Andenken des letzteren sind die folgenden Zeilen gewidmet, bei deren Abfassung außer Aufzeichnungen des Künstlers und seiner Familie auch eine Gedächtnißrede des Herrn E. Hallenstein in Frankfurt benutzt werden konnte.

Die Familie der Launitz gehört zu den ältesten Kurlands, wohin sie mit dem Herzoge Magnus gekommen ist. Seit dreihundert Jahren unter dem Namen „Schmidt von der Launitz" in den Adelstand erhoben, war sie auf dem Gute Laxdinen ansässig; ihre Mitglieder widmeten sich später theils dem geistlichen Stande, theils dem Militär, und noch jetzt sind mehrere Angehörige der Familie im russischen Staatsdienste angestellt. Der Vater unseres

Launitz war Propst in Grobin bei Libau, unfern der preußischen Grenze. Hier ward am 23. November 1797 Nikolaus Karl Eduard geboren, das jüngste von neun Kindern. Schon früh verlor er seine Mutter, eine geborene Stegmann, fand aber reichen Ersatz an seiner vierzehn Jahre älteren, mit dem Pastor Baumbach verheiratheten Schwester Dorothea, welche dem Bruder die erste Erziehung gab. Nach dem Tode des Vaters, 1809, ward sodann der zwölfjährige Knabe zu seiner weiteren Ausbildung dem Edukationsrath Hundecker auf dem herzoglichen Schlosse Bechelde bei Braunschweig übergeben, wo er bis zum Jahre 1815 blieb. Da sein Vormund ihn für die diplomatische Laufbahn bestimmt hatte, so ging er im genannten Jahre nach Göttingen, um sich an der Georgia Augusta der Jurisprudenz zu widmen. Allein dem Jus wußte er wenig Geschmack abzugewinnen, und der Vormund hatte sich bald zu wundern, daß sein Mündel bereits im zweiten Semester sich mit der gerichtlichen Medizin abgebe. Eine schon früh ausgesprochene Neigung zur Kunst hatte nämlich durch den Umgang mit dem Professor und Kunstschriftsteller Fiorillo, in dessen Hause Launitz wohnte, neue Nahrung gewonnen, und nachdem er bei diesem gleich in seinem ersten Semester Kunstgeschichte gehört, widmete er sich im folgenden fast ausschließlich der Anatomie, in welche er theoretisch und praktisch durch den ausgezeichneten Langenbeck eingeführt ward. Beide Interessen erfüllten ihn bald vollständig. Fiorillo machte ihn mit Winckelmann's Werken bekannt; auch Fernow's Schriften wurden studirt. Als geborner Italiener lenkte Fiorillo den Blick des Jünglings beständig über die Alpen; nicht anders der alte Riepenhausen, der durch die Reproduktion der Hogarth'schen Bilder allgemein bekannte Kupferstecher, dessen beide Söhne bereits seit längerer Zeit in Rom weilten. So kam allmählich der Entschluß zur Reise, die Studien ganz mit der Kunst zu vertauschen. Ein Besuch Dresdens und seiner Galerie konnte dieses Vorhaben nur bestärken, obgleich Launitz auf die Frage eines dort seinen Kunststudien obliegenden Landsmannes, ob er Bildhauer oder Maler zu werden gedenke, noch die Antwort schuldig blieb. Als er aber an Tizian's Venus schnell vorbei ging und vor der verhältnißmäßig farblosen, aber strenge gezeichneten und auffallend rund modellirten Venus Guido's mit Bewunderung stehen blieb, war es dem Freunde nicht schwer, dem künftigen Bildhauer sein Prognostikon zu stellen.

Launitz gehörte in Göttingen zum Corps der Curonen, welches sich im Sommer 1816 stärker als gewöhnlich in Schlägereien erging. Der tödtliche Ausgang zweier Duelle führte zu ernsten Untersuchungen und zur Versprengung der Mitglieder des Corps. Launitz selbst, nicht unerheblich verwundet, benutzte diesen Anlaß zur Ausführung seines Planes. In Begleitung seines Freundes Ernst Schulze, des talentvollen Sängers der „bezauberten Rose", verließ er am Ende des Semesters Göttingen und machte zunächst in Hildburghausen Halt, wo er im Hause des mit Schulze nahe befreundeten Baumeisters Schick die freundlichste Aufnahme und, als ein unglücklicher Fall die kaum geschlossene Wunde wieder aufriß, die sorgsamste Pflege von zarten Händen fand. Schick's Schwager, der als Kunstschriftsteller bekannte Sickler, der lange Zeit in Rom gelebt hatte, machte, daß Launitz die Zeit für seine nächsten Zwecke nicht ungenützt verstrich; er übte ihn im Italienischsprechen und wußte über Kunstwerke und Künstler der ewigen Stadt viel zu erzählen, zu rathen und zu warnen. Letzteres galt besonders Thorwaldsen, dessen ebenso eifriger Gegner Sickler war, wie er für Canova schwärmte. Mit einem warmen Empfehlungsbrief an letzteren ausgerüstet, verließ Launitz nach fünf Wochen nicht ganz leichten Herzens das gastfreundliche Hildburghausen, noch an Krücken wandelnd, die er erst auf dem Brenner abwerfen konnte. In dem damals noch kunstarmen München ließ er sich von Klenze die eben aus den Fundamenten sich erhebende Glyptothek zeigen; dann eilte er über Innsbruck, Verona, Florenz nach Rom.

Die Zahl der Künstler in Rom war damals, nach den ungünstigen französischen Zeiten,

noch eine ziemlich beschränkte, wuchs aber bald unter dem Schutze des neubegründeten Weltfriedens. Die beiden Riepenhausen, Reinhard und Koch vertraten die deutsche Kunst, und an diese schloß sich Launitz zunächst an; bald kam auch der Münchener Architekt Gärtner hinzu, welchen fortan eine herzliche Freundschaft mit Launitz verband. Es galt zuerst sich zu orientiren, und natürlich ward vor Allen Canova aufgesucht. Allein es scheint, daß der akademische Zug in Canova's Arbeiten Launitz kühl ließ; wenigstens hielt er Sickler's Einführungsschreiben noch zurück, und als der eine Riepenhausen ihn kurz darauf in Thorwaldsen's Studio führte, da wußte er sofort, wo er seinen Meister zu suchen hatte; er kannte keinen sehnlicheren Wunsch, als bei Thorwaldsen in die Lehre zu gehen, so wenig er auch einsah, wie er ohne besondere Empfehlung dies Ziel erreichen sollte. Allein dies Bedenken löste sich sofort. Denn eben jetzt kam Thorwaldsen selbst durch die Ateliers daher gegangen. Riepenhausen, der den Verlauf nicht anders erwartet hatte, stellte ihm sofort den neunzehnjährigen Kunstjünger und sein Anliegen vor. „O wenn es ihm bei mir gefällt, will ich ihn gern alles lehren, was ich selbst kann", lautete die Antwort, und Launitz verlangte gewiß nichts Besseres.

Thorwaldsen's damals bereits festbegründeter Ruf hatte eine große Zahl bedeutender Talente als Schüler in sein Atelier geführt. Unter diesen eine Stellung zu erwerben, war nicht eben leicht für einen jungen Mann, welcher freilich eine nicht gewöhnliche allgemeine Bildung und sehr tüchtige anatomische Kenntnisse besaß, dem es dafür aber an aller technischen Vorbildung gebrach. Diese Lücke auszufüllen, mußte Launitzens erstes Streben sein, und hierbei ging ihm sein etwas älterer Mitschüler, der erst kurz zuvor von seiner Heimat Carrara wieder angekommene und bei Thorwaldsen eingetretene Tenerani in liebenswürdigster Weise an die Hand; zu einer bis an den Tod fortdauernden Freundschaft ward hier der Grund gelegt. Rastlose Thätigkeit und energisches Angreifen waren immer hervorstechende Züge an Launitz. So gelang es ihm denn auch in kurzer Zeit, die Hauptschwierigkeiten zu überwinden und sich dem Meister nützlich zu erweisen. Thorwaldsen hatte damals vom Kronprinzen Ludwig von Bayern den Auftrag erhalten, die stark zertrümmerten Reste der 1811 auf Aegina entdeckten Giebelgruppen zusammenzusetzen und die erforderlichen Ergänzungen zu modelliren. Bei dieser schwierigen Aufgabe, sich in die eigenthümliche stilistische Auffassung jener Skulpturen einzuleben und die Ergänzungen stilgemäß vorzunehmen, bediente sich nun Thorwaldsen seines jüngsten Schülers, dessen Vorbildung ihm hierzu besonders geeignet erscheinen mochte. Er machte es denn auch dem Meister zu Dank, der ihn in den folgenden Jahren wiederholt mit der Restauration antiker Statuen betraute. Launitz hatte hierbei den großen Vortheil, nicht bloß zu eigener technischer Gewandtheit zu gelangen, sondern auch auf die gründlichsten Studien der antiken Bildwerke geführt zu werden, Studien, welche er in weit späterer Zeit seines Lebens trefflich zu verwerthen wußte. Auch was er damals bei Thorwaldsen entstehen sah, war fast durchweg antiken Stoffen entlehnt; es mag nur an die Grazien, den Jason, den Alexanderzug erinnert werden. Das persönliche Verhältniß zu Thorwaldsen gestaltete sich für Launitz nicht minder glücklich. Er und E. Wolff wohnten in dem gleichen Hause wie jener, in der Casa Buti, und gehörten nebst Tenerani und Freund zu des Meisters täglichem Umgang. Als Thorwaldsen Lord Byron modellirte, mußte ihm Launitz während der Arbeit aus den Werken des dem Meister bis dahin ziemlich unbekannten Dichters vorlesen, und die Apriltage des Jahres 1818, wo der bayerische Mäcen und Thorwaldsen gemeinsam gefeiert wurden, gehörten noch später zu Launitzens schönsten Erinnerungen. Das innige Verhältniß zu Thorwaldsen ward in der Folge nur einmal getrübt, als dieser Tenerani in einer delikaten Angelegenheit zu nahe getreten war und Launitz treu zu dem in Ehre und Recht gekränkten Freunde stand. Nach mehrjähriger Spannung vermittelte Horace Vernet die Versöhnung, die fortan keinerlei Störung mehr erlitt. Als zu Anfang der vierziger

Jahre Thorwaldsen zweimal durch Frankfurt kam, da konnte es für Launitz keine liebere Aufgabe geben, als die Anwesenheit des gefeierten Meisters in würdiger Improvisation verherlichen zu helfen.

Nach drei Lehrjahren voll angestrengtesten Strebens hatte Launitz es so weit gebracht, daß er nicht bloß mehr dem Meister bei dessen Arbeiten zur Hand ging, sondern auch sich in eigenen Werken versuchte. Das erste war ein Grabstein für seinen bei Leipzig als russischer Premierlieutenant gefallenen Bruder Georg, ein Relief, dessen stilistischer Unsicherheit man allerdings den Anfänger noch sehr anmerkt, sowohl in dem bäumenden antikisirenden Pferde wie in dem herabsinkenden Reiter in seiner knappen Uniform. In einem anderen Grabrelief, für den Baron von Lisakevitz bestimmt, verräth sich in auffallender Weise der Einfluß Canova's, des verschmähten Lehrers. Zu größeren Werken wurden ihm von den Fürsten Galizin und Bariatinsky Aufträge; es waren ein Merkur, der sich die Flügelschuhe anlegt, und eine Venus, welche ihre Haare trocknet, bald auch eine ihre Leier stimmende Erato. In allen diesen Arbeiten ist das Studium der Antike deutlich ausgeprägt, es sind theilweise geradezu antike Motive, in leiser Umwandelung und im Einzelnen selbständig durchgebildet. Während aber die beiden erstgenannten Werke eben wie jene Reliefs die Spuren der Lehrzeit noch deutlich an sich tragen, ist die Muse (später im Besitze des Herzogs von Lucca) ein wirklich schönes Werk, welches auch die hohe Bewunderung Thorwaldsen's erregte, als er, nach längerer Abwesenheit in Dänemark nach Rom zurückgekehrt, das mittlerweile entstandene Werk kennen lernte. Auch in mehrfachen Portraitbüsten trat Launitzens Talent hervor, unter denen wir nur die Kolossalbüste Justus Möser's, des advocatus patriae, für die Walhalla erwähnen. Kurz, als der fünfundzwanzigjährige Jüngling sich im Jahre 1822 anschickte, seine Heimat wieder zu besuchen, ward er von der Kunstkritik bereits als einer der vorzüglichsten Schüler Thorwaldsen's bezeichnet und konnte also ruhig vor die Seinen treten, die seinem Uebergang zur Künstlerlaufbahn einst nicht ohne Bedenken zugesehen hatten.

Den nächsten Anlaß zu jener Reise gab übrigens der berühmte Graf Kapodistria, welcher den jungen Künstler auf's wärmste dem Kaiser Alexander zur Ausführung einiger von diesem beabsichtigter Denkmäler empfahl. Alexander war, als Launitz nach Petersburg kam, eben im Begriff, zum Monarchenkongreß nach Verona abzureisen. Er fand Gefallen an dem lebhaften, geistvollen und in seiner Kunst bereits so wohl bewährten jungen Edelmann und übertrug ihm in der That die Modelle zu zwei Kolossalfiguren der großen Generäle Barclay de Tolly und Kutusoff. Auch die kurländische Ritterschaft beauftragte ihn mit der Anfertigung eines marmornen Kolossalmonuments für die letzte Herzogin von Kurland, eine Aufgabe, welche Launitz um so lieber übernahm, weil die Herzogin einst seine geliebte Schwester Dorothea aus der Taufe gehoben hatte. So kehrte er mit der Aussicht auf bedeutende und lohnende Thätigkeit noch in demselben Jahre über die Alpen zurück, warf in Verona einen Blick in die gleißende Versammlung von Monarchen und Diplomaten, welche dort über Europa's Verderben berieth, und empfing bei dieser Gelegenheit vom Kaiser genauere Anweisungen über die beiden ihm übergebenen Monumente. Allein hier konnte sich Launitz auch schon davon überzeugen, mit welcher Mißgunst die Nationalrussen die Bevorzugung des nicht russischen Künstlers betrachteten, und nur sein jugendlicher Enthusiasmus und sein Selbstvertrauen konnten ihn über diese Schwierigkeiten hinwegteuschen.

In Rom machte sich Launitz mit ganzem Eifer an die übernommenen Aufgaben, deren Fortführung er nur hie und da durch kleinere Arbeiten unterbrach. Aber die äußeren Schwierigkeiten wuchsen, Mißhelligkeiten mit russischen Großen, die in Rom lebten, erschwerten die Arbeit; namentlich hatte Launitz an dem russischen Gesandten, dem Fürsten Gagarin, einen entschiedenen Gegner. Unvorsichtige Aeußerungen, wie sie dem lebhaften Künstler im

Unmuth entfuhren — und das geschah ihm leicht — wurden dem Fürsten durch Zwischenträger hinterbracht und machten den Riß unheilbar. Als endlich der wohlwollende Kaiser Alexander 1825 starb, hörte nicht bloß eine Pension, welche Launitz seit einigen Jahren aus Rußland bezogen hatte, auf, sondern bald darauf gelang es seinen Gegnern auch, die Ausführung der Monumente in andere Hände zu spielen. Der Künstler hatte einige seiner besten Jahre verloren, als einziger Lohn blieben ihm Aerger und Verdruß. Er glaubte sich aller Verpflichtungen und Bande, die ihn an seine nordische Heimat gefesselt, ledig und beschloß fortan ganz dem Lande zu leben, das ihm eine neue Heimat geworden war, in dessen Sitten er sich völlig eingelebt hatte und dessen Sprache er mit außerordentlicher Vertrautheit und ungezwungenster Feinheit handhabte. Zu diesem Entschlusse trug es nicht wenig bei, daß er sich mittlerweile im März 1823 mit einer Römerin Francesca Ferreri verheirathet hatte. Da bereits drei Kinder am Leben waren, als die russischen Aufträge scheiterten, so galt es nun, für die wachsende Familie einen sicheren Unterhalt zu schaffen. Es fehlte Launitz freilich nicht an Aufträgen zu Bildhauerwerken — die beiden Sphinxe am Eingangsportal der Villa Torlonia vor Porta Pia werden manchem Besucher der ewigen Stadt erinnerlich sein —, aber sie genügten vielleicht nicht den Bedürfnissen der Familie, jedenfalls nicht dem unruhigen Drange des Künstlers, der gern Neues, was sich ihm darbot, mit Eifer ergriff und mit Beiseitelassung anderer Arbeiten in Ausführung brachte. So gab ihm das Studium der zahlreichen und vortrefflichen antiken Werke von gebrannter Erde den Gedanken einer Terracottafabrik ein, welcher später vom Marchese Campana in großartigem Maßstabe durchgeführt worden ist. Launitz legte im Verein mit einem Genossen eine Fabrik an, welche figürliche und hauptsächlich ornamentale Reliefs nach antiken Mustern, aber auch nach eigenen, sich daran anschließenden Kompositionen herstellte. Es ist wohl keine gewagte Vermuthung, daß hier sein feiner Sinn für architektonische Formen und für zierliche, sinnvolle und zweckgemäße Ornamentik seine hohe Schule durchgemacht hat. Dabei verschmähte er es nicht, seine Erfindungsgabe auch geringeren Gegenständen zuzuwenden. Bei dem unglücklichen Brande der Basilika San Paolo fuori le mura hatten sich die alten Hohlziegel als gefährliche Verbreiter des bei einer Reparatur des Daches ausgebrochenen Feuers erwiesen. Eine von Launitz ersonnene zweckmäßigere Ziegelform fand bei den Sachverständigen solchen Beifall, daß Papst Leo XII ihm die Lieferung der Dachziegel nach diesem Muster übertrug. Architektonische Studien aller Art nahmen ihn stark in Anspruch; Sammlungen von Alterthümern, wie sie der Kunstverkehr von Rom rastlos zu Tage fördert, entstanden ihm unter der Hand und erstreckten sich über das ganze Gebiet alter Kunst (seine ägyptischen Anticaglien kamen später nach Berlin). Endlich fallen auch schon in diese Zeit die ersten Versuche, seine anatomischen, in Rom unter Leitung del Medico's fortgesetzten Studien in einer rationelleren Darstellung dieser Wissenschaft für Künstler zu verwerthen.

Diese verschiedenen Beschäftigungen und Unternehmungen schufen Launitz eine Stellung nach seinem Wunsche und eröffneten ihm die Aussicht auf eine immer befriedigendere Thätigkeit. Da brachen im Jahre 1829 gehäufte Schläge auf ihn ein. Er sah sich veranlaßt sich von seinem Geschäftsgenossen zu trennen; mehrere geschäftliche Unternehmungen schlugen fehl; ein Schiff mit werthvoller, für ihn bestimmter Ladung verunglückte; die Decke seines Studio stürzte zusammen und zertrümmerte mehrere Skulpturen. Aber noch ärger traf ihn das Unglück im Schooße seiner Familie. Einen Sohn hatte er bereits früh verloren. Als er im August 1829 nach Tivoli gegangen war, damit die Frau dort ihre Niederkunft erwarte, starb auch der jüngste Sohn. Am selben Tage gebar die Frau, der dies Unglück verheimlicht werden mußte, einen Sohn, starb aber selbst wenige Tage darauf! So sah sich Launitz zu dem sonstigen Unglück plötzlich vereinsamt, als alleinigen Pfleger dreier Kinder, von denen

das älteste fünf Jahre, das jüngste fünf Tage alt war! Auch ein minder lebhaft empfindender Mann wäre verzagt geworden. Er faßte rasch seinen Entschluß, verkaufte sein Haus an der Via dei Cappuccini und so viel wie möglich von seiner übrigen Habe, und schickte sich an, zunächst seine Kinder zur Pflege und Erziehung zu den Verwandten nach Kurland zu bringen, um dann selber nach dem Orient und vor Allem nach Griechenland zu gehen, theils um die Heimat der edelsten Kunst kennen zu lernen, theils um dem eben neu erstehenden Lande seine Thätigkeit zu widmen.

So verließ er denn im Jahre 1830, von einem treuen alten Diener Paolo begleitet, mit seinen Kindern Rom, abwechselnd mit Paolo den kranken Kleinsten auf dem Arme tragend. In München machte er zuerst längeren Halt, man rieth ihm aber hier dringend, um der Gesundheit der Kinder willen den Winter in dem wärmeren Frankfurt zuzubringen, und Launitz folgte diesem Rathe. Es fehlte ihm dort nicht an Ansprache; bei Thorwaldsen hatte er die treffliche Frau Louis Gontard kennen gelernt, und Veit hatte fast gleichzeitig mit ihm Rom verlassen, um die Direktion des Städel'schen Kunstinstitutes zu übernehmen. Letzterer bewog nun Launitz, dessen anatomische Studien ihm wohlbekannt waren, in jenem Institute Vorträge über Anatomie zu halten, welche großen Anklang fanden. Die Familie Gontard beschäftigte ihn mit bildhauerischen Arbeiten, indem sie ihn theils die Büsten der Töchter fertigen ließ, theils mit der Ausschmückung des Familiengrabmals beauftragte; aber noch weit mehr verpflichtete Frau Gontard den Künstler dadurch, daß sie ihn nebst den Kindern in ihr Haus aufnahm und an den letzteren in rührender Weise Mutterstelle vertrat. Als die mittlerweile ausgebrochene polnische Revolution und die Cholera auch nach Ablauf des Winters die beabsichtigte Reise nach Kurland verhinderten, bestimmte demnach die freundliche Aufnahme in Frankfurt in Verbindung mit wachsenden Aufträgen Launitz, auf längere Zeit seinen Aufenthalt in dieser Stadt zu nehmen, wo er auch für die Erziehung seiner Kinder so trefflich gesorgt sah.

Die nächsten Jahre wurden durch eine große Menge kleinerer Arbeiten ausgefüllt, theils zahlreiche Büsten, in welchen Launitz ein großes Talent für charakteristische Wiedergabe des Wesens der Dargestellten entwickelte, theils Grabmonumente für Frankfurter Familien in Marmor, Sandstein und Bronze, welche dem schönen Frankfurter Friedhof zur bleibenden Zierde gereichen. Diese Werke lenkten auch außerhalb Frankfurts die Aufmerksamkeit auf ihn; die Hamburger Familie Sieveking bestellte bei ihm ein Grabmonument, das er mit einem schönen Relief des Engels, der auf dem Grabe des Herrn sitzt, schmückte. Weit bedeutender aber war der Auftrag, für den 1833 verstorbenen Schatzmeister des Königs von Holland, den Obersten David Ragay, ein Mausoleum im Haag zu errichten, dessen Hauptschmuck ein Kolossalrelief von karrarischem Marmor bilden sollte. Diese Arbeit führte ihn zuerst wieder über die Alpen nach Italien, wo er den Winter 1834 bis 35 zubrachte und sich befreundeten Frankfurter Familien, welche zu gleicher Zeit dorthin gereist waren, namentlich der Familie Saint George, als kundiger Führer in der ewigen Stadt dankbar erweisen konnte. Im Jahre 1836 war das Monument Ragay in Gestalt eines auf einen Quadersockel gestellten Kolossalsarkophages römischen Stils fertig. Das große Marmorrelief der Vorderseite sollte nach Verlangen des Bestellers Glaube, Liebe, Hoffnung darstellen; sie erscheinen als drei stehende weibliche Figuren, von denen namentlich die mittlere, die Liebe (ein Kind emporhebend, zwei zu ihren Füßen sich an sie anschmiegend), sehr schön gelungen ist. Der Künstler begab sich selbst nach dem Haag, um die Aufstellung zu leiten und zugleich von hier aus London zu besuchen, wo er im Studium der Schätze des britischen Museums einen Ersatz für die einst projektirte aber aufgegebene griechische Reise fand. Jenes Werk aber fand im Haag so großen Beifall, daß bald der größere Auftrag kam, das Giebelfeld der neuer-

bauten Akademie mit einer Gruppe runder Kolossalfiguren in Sandstein zu schmücken. Launitz schuf eine allegorische Darstellung der verschiedenen Künste, umgeben von theilnehmenden Zuschauern und in den Ecken eingerahmt von der Vertreterin des Haag und dem Vater Rhein; antike Vorbilder, hauptsächlich die Niobegruppe, haben ebenso unverkennbar dabei eingewirkt, wie Thorwaldsen's Giebelkomposition an der Kopenhagener Frauenkirche. Als von dieser Gruppe die erste Sendung im Haag eintraf, erfolgte sofort eine neue Bestellung auf fünf weitere Figuren für den Haag und für Haarlem. Charakteristisch für die Gründlichkeit, mit welcher Launitz dergleichen Aufgaben behandelte, ist es, daß er bei dieser Gelegenheit auf die nachtheiligen Wirkungen streng gerader Linien in der Architektur aufmerksam ward und eine leise Kurvatur des Gebälkes empfahl. Bekanntlich sind solche Kurven auch an den vollendetsten hellenischen Bauten nachgewiesen worden, wovon aber Launitz damals noch keine Kunde hatte. — Auch in Frankfurt selbst fand Launitz um jene Zeit Gelegenheit zu öffentlicher Wirksamkeit in dem bronzenen Monumente für den Schöpfer der schönen Frankfurter Promenaden Guiollet, welches ihm in Folge einer Konkurrenz aufgetragen ward (vollendet 1837). Bei bescheidenen Verhältnissen und großer Schlichtheit des Schmuckes — fünf Relieffiguren, Guiollet und vier Arbeiter, welche die Festungswerke demoliren und die Bäume der Promenade anpflanzen, zieren ein rundes Piedestal, das die Büste Guiollet's trägt — macht das inmitten der Promenade aufgestellte Werk einen sehr wohlthuenden Eindruck.

Launitz war aber nicht blos ausübender Künstler, sondern zugleich durch theoretische und historische Studien unablässig bemüht, das ganze Gebiet der bildenden Kunst zu überschauen und durch sehr umfassende Sammlungen von Abbildungen und Abgüssen sich anschaulich zu machen. Doch war es am wenigsten seine Art, solchen Studien nur zu eigner Lust und Befriedigung nachzugehen. Wie er sich für alles Schöne und Wissenswerthe, von wem es ihm auch dargeboten ward, leicht interessirte und begeisterte, so drängte es ihn auch wiederum, Andre anzuregen und mit gleicher Begeisterung zu erfüllen. Man konnte keinen unermüdlicheren und lebhafteren Unterhalter finden als ihn; die größere Geselligkeit mancher feingebildeten Kreise Frankfurt's bewahrt daran nicht minder eine dankbare Erinnerung, als der engere Kreis nächstbefreundeter Familien, der sich regelmäßig zu anregendem Gedankenaustausch zusammenfand und dessen Seele Launitz war. Es ward schon der Vorträge über plastische Anatomie im Städelschen Institut gedacht, mit denen er sich in Frankfurt einführte. Nachdem er sich dort bleibend niedergelassen, wurden sie regelmäßig wiederholt; die Darstellungsweise, unterstützt durch große Zeichnungen, wie sie damals noch nicht eben verbreitet waren, wirkte neben der Gediegenheit des Inhalts mit immer neuer Anziehungskraft. So kam es denn, daß Launitz durch Bendemann und Hübner aufgefordert ward, auch den Düsseldorfer Künstlern die Anatomie nach dieser Lehrart vorzutragen. Er folgte dieser Aufforderung im Frühjahr 1837 und brachte vier Monate in dem damals noch so lebhaften und frischen Künstlertreiben Düsseldorf's zu, wo man seinen Vorträgen großen Beifall spendete. Launitz begnügte sich aber bald nicht mehr mit der Anatomie, sondern zog allmählich die ganze alte und neue Kunstgeschichte in den Kreis seiner Vorlesungen, die er theils vor einem größeren Publikum im Städel'schen Institute, theils in seinem Hause vor kleineren gewählten Kreisen zu halten pflegte. Große Zeichnungen in Wandtafelform, welche er zu diesem Zweck anfertigte, machten den Inhalt anschaulich; ein andermal waren es Kupferstiche, an die der Vortragende anknüpfte, dann wieder Siegel-, Gemmen-, Münz-Abdrücke; denn auch sehr specielle Themata durfte er wagen, vor seinem doch großentheils aus Damen bestehenden Publikum zu behandeln. Daß er wohl nicht überall der neueren Detailforschung gerecht ward, daß er auch bei historischen Fragen mehr als billig zur aprioristischen Konstruktion neigte, wer möchte sich bei dem vielbeschäftigten praktischen Künstler darüber wundern? Ja, eine an sich bedenkliche

Eigenthümlichkeit, den strengen Gang der Entwickelungen durch häufige Seitensprünge zu unterbrechen, erhöhte bei dem Geist und der sprudelnden Frische des Redenden nur den Reiz und die Anregung bei den Zuhörern, für deren dankbare Anerkennung es kein sprechenderes Zeugniß geben kann, als daß Launitz dreißig Jahre fast ununterbrochen in dieser Weise thätig sein konnte, immer seines Publikums gewiß. Waren die gebildeten Kreise Frankfurt's zu Anfang der dreißiger Jahre für dergleichen ästhetische Interessen noch ziemlich unempfänglich und ist dies seitdem sehr anders geworden, so gebührt anerkanntermaßen ein nicht geringer Theil des Verdienstes an dieser Geschmackswandlung den unermüdlichen Bestrebungen Launitzens.

Diese Seite seiner Thätigkeit sollte ihn auch zuerst wieder in Beziehung zu seinem Heimatlande bringen. Im Jahre 1837 erhielt er nämlich die Aufforderung, die in Ems weilende Großfürstin Helene nebst ihren Töchtern durch kunsthistorische Vorträge auf eine italienische Reise vorzubereiten. Da er sich dieses Auftrages zu voller Zufriedenheit entledigte, so wiederholte er sich im folgenden Jahre, wo es galt, dem Großfürsten Thronfolger (dem jetzt regierenden Kaiser) den gleichen Dienst zu leisten. Der Schüler fand solches Gefallen an dem mit der Kunst wie mit dem Lande gleich vertrauten Lehrer, daß er ihn zu seinem Führer in Italien selbst erwählte. Den ganzen Winter 1838 auf 39 verbrachte Launitz dort im Gefolge des Großfürsten, zu dem er dadurch in ein nahes persönliches Verhältniß trat. Eine sprechend ähnliche Statuette des stattlichen jungen Prinzen bewahrt das Andenken an die gemeinsame Reise; es ist nicht die einzige ihrer Art, welcher man in dem Atelier des Künstlers begegnete. Einige Aufträge für Petersburg, sowie eine Bestellung Torlonia's auf vier fackelhaltende Pagen waren weitere Früchte jener Reise.

Im März 1839 nach Frankfurt zurückgekehrt gründete sich Launitz von Neuem ein Haus durch seine Heirath mit Therese von Soiron aus Mannheim, einer Schwester des bekannten Führers der badischen Liberalen und späteren Vicepräsidenten des deutschen Parlaments, einer trefflichen Frau, die Launitz im Hause des Herrn von St. George als Erzieherin von dessen Töchtern kennen gelernt hatte. Bald sollte ihm nun auch die bedeutendste künstlerische Aufgabe seines Lebens gestellt werden. Bereits zu wiederholten Malen hatte Launitz Gelegenheit gehabt, seinen Geschmack und sein Talent im sinnigen Arrangement größerer Festlichkeiten zu beweisen; so z. B. 1834 bei einem Feste zu Ehren des berühmten Reisenden und Naturforschers Rüppel im Senkenbergischen Stift. Jetzt schickte sich auch Frankfurt wie andere Städte an, das vierhundertjährige Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunst festlich zu begehen. Man bedurfte eines sichtbaren Mittelpunktes für die Feier, und Launitz übernahm es, ihn zu schaffen. So entstand das Guttenbergmonument, zunächst nur aus Holz, Leinewand und Gips leicht aufgebaut, mit jener ihres Effektes sicheren Kunstfertigkeit, welche der Künstler den darin unübertrefflichen Italienern abgelernt hatte. Das Werk übte eine zündende Wirkung auf die Festversammlung (24. Juni 1840), und als der berühmte Arzt Hofrath Stiebel beim Festmahl es als eine würdige Feier der großen Erfindung bezeichnete, dies Denkmal in dauerhafterem Stoffe ausführen zu lassen, da war das Zustandekommen des Unternehmens rasch gesichert. Der Künstler hoffte in kurzer Zeit für die gesammelte Summe von 19,000 fl. das Werk vollenden zu können. Eine doppelte Teuschung! Denn erst im Jahre 1857 war die Aufstellung des ganzen Werkes möglich, nachdem ungünstige Zeitläufte und unvorhersehbare Unglücksfälle — das fertige kolossale Modell des Fust stürzte in Folge eines Achsenbruches am Gestell zusammen! — hemmend dazwischen getreten waren. Die Kosten des Werkes aber beliefen sich trotz erheblicher Opfer von Seiten des Künstlers und trotz der raffinirtesten Materialersparniß (die $10^1/_2$ Fuß hohen drei Hauptstatuen sind von v. Kreß galvanoplastisch hergestellt) dennoch auf mehr als 30,000 fl.

Das Denkmal (Förster's Denkm. deutscher Kunst, Bd. XII) steht an einem sehr günstigen Platze, den die Stadt nach der eigenen Wahl des Künstlers bewilligte. Auf dem geräumigen Roßmarkt, am Zusammentreffen mehrerer Hauptverkehrsstraßen, durch die Gallengasse schon von fernher sichtbar, mußte das Monument nach allen Seiten hin in den Linien geschlossen sein und zugleich eine dieser Umgebung angemessene Größe haben. Jenes war am schwierigsten in den Hauptfiguren zu erreichen, einer Gruppe von drei Kolossalgestalten, Guttenberg von Schöffer und Fust umgeben, sämmtlich in der stilvoll behandelten Tracht ihrer Zeit. Die wohl niemals vollständig überwundene Schwierigkeit, drei Figuren einer freistehenden Gruppe in enge Beziehung zu einander zu setzen, so daß sie zugleich für die verschiedenen Standpunkte dankbare Ansichten gewähren, diese Schwierigkeit kann man auch hier kaum als vollkommen gelöst betrachten. Desto glücklicher ist der Gesammtaufbau gelungen. Die Formen sind gothisch, wie das für ein Denkmal zur Verherrlichung des fünfzehnten Jahrhunderts kaum anders möglich war; aber ohne stylistisch entstellt oder nüchtern geworden zu sein, sind sie überall von einem reineren, man möchte sagen, durch den Geist der Renaissance geläuterten Sinne durchweht und alles Barocken entkleidet. 23 Fuß hoch erhebt sich der Mittelblock, der die Gruppe trägt, viereckig, jedoch mit vorspringenden Ecken. An den vier Seiten stehen vor spitzbogigen Blenden die fünf Fuß hohen Standbilder der Städte Mainz, Straßburg, Frankfurt und Venedig als altberühmter Sitze der neuerfundenen Kunst, und darüber hin ziehen sich unter dem Laubgesims die lebensgroßen Portraitköpfe von dreizehn berühmten Druckern, denen als vierzehntes Portrait auf den Wunsch des Komité's das wohlgetroffene Bild des Künstlers selber zugesellt ist. Von den Ecken dieses ganzen Mittelbaues springen, durch geschmackvolle Streben mit demselben verbunden, vier niedrigere Sockel vor, auf denen ebenso viele sehr gelungene Frauengestalten sitzen, 8 Fuß hoch, die Theologie, die Poesie, die Naturwissenschaft und die Industrie, Vertreterinnen der geistigen Interessen, welche ihre Fortschritte großentheils der Buchdruckerkunst verdanken. Und weit hinaus in alle Welttheile dringt die Aufklärung aus dem unversieglichen Born jener wunderbaren Erfindung: das sollen die Köpfe des Stieres, des Löwen, des Elephanten und des Lama anzeigen, aus welchen das Wasser in die darunter befindlichen weiten Becken — nicht sprudelt. Denn die Becken sind leer, und das Monument, das in so sinniger Weise mitten in's Leben eingreifen sollte und zu einem Spender beständiger Wohlthaten bestimmt war, wird durch ein neidisches Gitter eingesperrt und recht geflissentlich von der Umgebung fern gehalten. Sollte nicht mit leichter Mühe diesem Mißstande Abhilfe geschafft und die schöne Idee des Künstlers voll und rein zur Ausführung gebracht werden können? Man würde zugleich den Künstler ehren und dem Platze durch das lebendig fließende Wasser einen neuen Schmuck verleihen. Ist doch schon jetzt der architektonische Eindruck des Monumentes so reich und fein, wie bei wenigen Denkmälern in Deutschland; die traurige Architektur des benachbarten Standbildes von Frankfurts größtem Sohne ist ganz geeignet, diesen günstigen Eindruck noch zu heben. —

Die Arbeiten am Guttenbergmonument beschäftigten Launitz vorwiegend zu Anfang der vierziger Jahre, größere und kleinere Grabmonumente für den Frankfurter Friedhof wie für das Ausland gingen immer nebenher. Aber auch bei dem Schmuck anderer öffentlicher Monumente Frankfurt's war er betheiligt. Herr von St. George ließ das Portal des großen Heiligengeistspitals durch Launitz mit zwei Statuen ausstatten, für welche der Künstler die Darstellung einer Erkrankten und einer Genesenen wählte; besonders gelungen unter den beiden ist die höchst charakteristische Figur des matten, kranken, an dem Thore des Hospitals zusammenbrechenden Weibes. In den fünfziger Jahren gab eine Restauration des Stadttheaters Anlaß zu den geschmack- und phantasievollen Reliefs, mit denen die Logen

reihen, die Prosceniumslogen und der Fries über dem Vorhange geziert wurden, Reliefs, deren Motive sich meistens an die eleganten schwebenden und tanzenden Figuren griechisch-römischer Plastik in selbständiger Weise anschließen. Ganz anderer Art aber waren die Statuen, welche neben anderen von Zwerger für die westliche Hauptfaçade der 1844 von Stüler erbauten Börse bestimmt waren. Eingefaßt von den Personifikationen des Land- und Seehandels sollten die fünf Welttheile dargestellt werden, lauter Kolossalfiguren, auf hohe vorspringende Pilaster gestellt. Launitz erhielt die beiden erstgenannten Figuren und die Australia. Natürlich konnte es bei solchen Personifikationen ohne einen reichen Apparat symbolischen Beiwerkes nicht abgehen, doch ist nicht nur dieser mit sinnreicher Erfindung und Geschmack durchgeführt, sondern vor Allem ist die ungezwungene Leichtigkeit bewundernswerth, mit welcher diese Gestalten auf ihrem engen Standorte Platz genommen haben, nicht angeklebt an die Rückwand des Gebäudes, aber ebenso wenig aus den Grenzen architektonischen Schmuckes heraustretend. So ward Launitz denn auch später der Auftrag zu Theil, für den Krystallpalast zu Sydenham eine Statue des russischen Handels zu fertigen, welche er in ähnlicher Weise ausführte. — Die Darstellung der Australia führte den Künstler tiefer in das Studium der Racenunterschiede hinein, auf welches er auch schon durch seine anatomischen Arbeiten gebracht worden war. Bei dem Weltverkehr einer Stadt wie Frankfurt konnte es an den lebenden Modellen für dergleichen Studien nicht fehlen, die denn auch bald den Weg in das Atelier des Künstlers zu finden wußten. Manche seltsame Existenz war darunter, auch meldeten sich nicht wenige, welche kaum einen Anspruch erheben konnten, für Racenstudien benutzt zu werden. Ein Italiener z. B. entgegnete auf Launitz verwunderte Frage, was ihn daher geführt habe: perchè voi siete il padre di tutti i birbanti. Ein andrer wurde durch die Polizei aus dem Studio abgeholt und schubweise über die Grenze gebracht, meldete aber gravitätisch von Straßburg aus: il mio viaggio è stato felice sotto tutti i rapporti. Aber auch an würdigeren oder interessanteren Modellen fehlte es nicht. Asien, Afrika und Amerika lieferten ihr Kontingent, von dem schönen edlen Sohne Arabiens bis zu dem mißgebildeten Azteken. Launitz legte allen diesen Büsten die genauesten Messungen zu Grunde und gab dann die Züge mit sprechender Treue und Lebendigkeit wieder; auch die Färbung ward nicht vernachlässigt, und, wo es zum Charakter wesentlich war, etwas von der Tracht mit dargestellt. So sind diese fünfzehn Büsten ein werthvolles Material für ethnologische Studien, und mehr als eine Kunstanstalt, mehr als ein akademisches Institut haben die lehrreiche Serie ihren Sammlungen einverleibt, welche es wohl verdiente noch weit mehr verbreitet zu werden.

Eine innere Verwandtschaft besteht auch zwischen den eben geschilderten Werken und den vier fackelhaltenden Pagen, welche, bereits 1839 von Torlonia bestellt, endlich zu Anfang der fünfziger Jahre vollendet wurden. Der Künstler entnahm seine Figuren vier verschiedenen Nationalitäten. Es sind ein Italiener (im Charakter des Quattrocento), ein Deutscher, ein Franzose und ein Niederländer, sowohl durch die geschmackvoll und mit historischer Treue durchgeführte Tracht, wie durch Körperbildung und Gesichtszüge aufs deutlichste charakterisirt, zierliche Gestalten, von denen denn auch einige öfter wiederholt werden mußten. Aehnlich war die Aufgabe (1854), für den Fürsten von Leiningen eine Anzahl von Ahnenstatuen zu fertigen.

Wie weit hatte sich aber Launitz mit diesen Werken von den antikisirenden Arbeiten seiner römischen Zeit entfernt! Wer Gelegenheit zur Vergleichung hat, mag nur eine der streng stilisirten älteren Büsten mit einem der zahlreichen Portraits aus der Frankfurter Zeit vergleichen. Unverkennbar hat er sich je länger desto mehr einem gesunden Naturalismus zugewandt, nicht jenem rohen, der sein Ziel in der möglichst täuschenden Wiedergabe der Wirklichkeit und in nichts weiter sucht, sondern einer Auffassungsweise, welche die Mittel der

Darstellung dem jedesmaligen Stoffe anpaßt, welche den Idealgestalten ihre wesentlich durch die Antike festgestellte ideale Erscheinung läßt, jedoch von einem kräftigen Lebensgefühl durchdrungen, den historischen Personen dagegen und den Wesen der realen Welt das Recht der ihnen eigenthümlichen äußeren Erscheinung nicht verkümmert, nur daß diese sich den unabänderlichen Gesetzen künstlerischer Darstellung fügen muß. Wie fein das Gefühl des Künstlers in solchen stilistischen Fragen war, zeigen die verschiedenen Figuren des Guttenbergdenkmals auf das deutlichste. Und nicht bloß in den Köpfen tritt das hervor, sondern ebenso sehr in der Behandlung des Gewandes. Die sorgfältigsten Studien hatte Launitz hierauf verwandt, indem er auf die Technik der Weberei zurückging und Schritt für Schritt die Entstehung der Falten je nach dem verschiedenen Stoff und nach der Einwirkung äußerer Bedingungen verfolgte. Nach seiner stehenden Gewohnheit zeichnete er diese Forschungen auch schriftlich auf, durch zahlreiche Illustrationen erläutert, und diese „Anatomie der Gewandung" gehört zu den lehrreichsten der von ihm hinterlassenen zahlreichen Manuskripte. — Seine Meisterschaft in der Gewandbehandlung hatte er weitere Gelegenheit an dem Mausoleum für die Familie Rothschild zu bewähren, an welchem die Anbringung figürlichen Schmuckes untersagt war. Er wählte die Form des ornamental verzierten Sarkophags, wie sie die Renaissance liebt, aber von einem schweren, reich gemusterten und befranzten Teppich bedeckt und großentheils verhüllt; der freie, edle und dem schweren Stoffe so ganz entsprechende Faltenwurf macht dies Werk zu einem wahren Muster ähnlicher Aufgaben. Reicher noch sollte dies in einem großartigen Monument für den 1855 verstorbenen Kaiser Nikolaus zur Geltung kommen, zu dessen Entwurf Launitz vorzugsweise durch seine pietätsvolle Verehrung für den Sohn veranlaßt ward. Der Künstler dachte sich ein hohes Kuppelgebäude mit Oberlicht, von einer Rundbogenhalle im Inneren umgeben; das Mausoleum der heil. Constantia bei Rom mag ihm im Allgemeinen vorgeschwebt haben. Die Mitte sollte der kolossale Sarkophag auf Stufen und einer mit Genien, Fruchtgewinden und Wappenschildern reich geschmückten Basis einnehmen, mit schweren Teppichen behangen, über denen die imponirende Gestalt des Kaisers wie auf dem Paradebette ausgestreckt liegt, von unten vollkommen übersehbar. Acht Kolossalgestalten sind um den Sarg des Herrschers geschaart, vier stehende Vertreter der russischen Stände (Priester, Krieger, Bauer und Handelsmann) im nationalen Kostüm an den vier Ecken, und dazwischen vier sitzende weibliche Figuren, welche in eigenthümlicher Allegorie die Grenzen des Reiches mit Andeutung der Erzeugnisse und der Nachbarländer darstellen, wohl der bedenklichste Theil des Ganzen. Es ist zu bedauern, daß dies klar und großartig disponirte und im Modell schön durchgeführte Werk nicht zur Ausführung gekommen ist; prunkvollere Monumente lassen sich leicht denken, aber kaum ein in seiner Einfachheit würdigeres. Indessen zum zweitenmale scheiterten die auf Petersburg gesetzten Hoffnungen: an entscheidender Stelle fand es nicht den gehofften Beifall. Launitz mußte zufrieden sein, daß ihm bald darauf eine ähnliche, wenn auch viel bescheidenere Aufgabe zu Theil ward, in den beiden Sarkophagen des Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen und seiner Gemahlin, der Gräfin Reichenbach, für das von Hessemer auf dem Frankfurter Friedhofe gebaute Mausoleum. Auch hier ist das Motiv des Katafalks zu Grunde gelegt und edel durchgeführt worden.

Diese beiden großen Sarkophage sollten in karrarischem Marmor ausgeführt werden, und der Künstler ging 1857 selbst nach Carrara, um die Blöcke auszusuchen und die Vorarbeiten dort italienischen Arbeitern zu übertragen. Er war inzwischen mehrfach wieder in Italien gewesen, hatte auch zum zweitenmale England und mehrmals Paris besucht. Als nun aber die neue Arbeit in Carrara weiter vorgerückt war, beschloß er einmal wieder auf längere Zeit in den Süden zu ziehen. Das Guttenbergmonument und die anderen dringendsten Arbeiten waren fertig, von den drei Kindern der ersten Ehe war die Tochter seit

längerer Zeit verheirathet und auch die Söhne nicht mehr daheim. So begab sich Launitz im Herbst 1859 mit seiner Frau und der jüngsten, eben erwachsenen Tochter nach Italien und nahm, da er die Marmorarbeit in Carrara wider Verhoffen im Rückstande fand, seinen Winteraufenthalt in Florenz, der neuen Hauptstadt Italiens, dessen Wiedergeburt er in alter Anhänglichkeit an das italienische Volk mit lebhaftem Interesse verfolgte. Kaum dort angelangt, erhielt er aus der Heimat die Aufforderung, sich an der Konkurrenz für die Schillerstatue in Mannheim zu betheiligen. Das Studium der Schiller'schen Werke beschäftigte ihn dort am Arno lebhaft, die daraus entstandene Skizze fand aber in Mannheim keine Berücksichtigung. Neben Schiller war es Goethe's Wilhelm Meister, in den er sich wieder einmal vertiefte, und seine alte Lieblingsgestalt Mignon, für deren Darstellbarkeit durch die bildende Kunst er schon früher im Frankfurter Freundeskreise eine Lanze gebrochen hatte, trat ihm hier in dem Lande ihrer Geburt und ihrer Sehnsucht von Neuem näher. So entstand in Florenz das schöne Modell einer zum großen Kummer des Künstlers nie zur Ausführung gekommenen Statue. Ein reiches Renaissancepostament, von „Marmorbildern" getragen und mit Guirlanden von Citronen, Orangen, Myrten umwunden, trägt die feine Kindergestalt in ihrem kurzen Röckchen, das Instrument zur Seite, wie sie in trübem Sehnen nach der verlorenen Herrlichkeit da unten den Kopf senkt, ganz die Mignon aus dem Anfange des Romans: „Was hat man dir, du armes Kind, gethan?"

Im Sommer 1860 kehrte Launitz mit den Seinigen über Carrara nach Frankfurt zurück. Aber bald entriß eine schmerzvolle Krankheit ihm die Gattin. Zum zweitenmale stand er verwittwet da, doch fand er eine Stütze an seiner Tochter, die mit liebevollster Hingebung für den Vater sorgte und alle seine Interessen, Sorgen und Freuden theilte. Eine Reise nach Koburg im Herbst 1861 war zur Erholung von dem schweren Schlage bestimmt, welche der thätige Mann nur in ihm lieber Arbeit finden konnte. Es galt, seinen Lieblingsdichter Rückert in Neuses aufzusuchen und dessen Büste zu machen. Der Verkehr mit dem alten Dichter wirkte wunderbar erfrischend, und das dort gearbeitete Portrait Rückert's ist besser geeignet, als die manierirte Büste von der Hand des berüchtigten Schäffer, welche kurz darauf entstand, die Züge des Dichterweisen für die Nachwelt aufzubewahren. Aber das Glück begünstigte den Künstler hier so wenig wie bei einem andern Unternehmen. In der Begeisterung für den 1830 verstorbenen Sömmering und dessen Antheil an der Erfindung der Telegraphie hatte er nämlich ein Denkmal entworfen, das den Mann sinnenden Blickes auf den Apparat in seiner Hand herabschauend darstellt, den modernen Erfinder natürlich im modernen Gewande. Er hoffte auf einen Erfolg wie beim Guttenbergmonument. In der That trat ein Komité zusammen, aber Zwistigkeiten zwischen diesem und dem Künstler hinderten weitere Schritte, und das kolossale Modell blieb unausgeführt im Atelier stehen. Dem Vernehmen nach ist jedoch einige Aussicht vorhanden, das Werk nachträglich doch noch durchzuführen. Ausgeführt ward dagegen ein Monument für den während der Franzosenzeit um Frankfurt hochverdienten Simon Moritz von Bethmann; 1868 auf der Promenade aufgestellt, ist es Launitzens letzte öffentliche Arbeit gewesen, nicht ganz unähnlich dem Guioletdenkmal in den gleichen Anlagen, mit dem er einst zuerst in Frankfurt öffentlich aufgetreten war. — Für Herrn J. Reiß arbeitete er außerdem noch eine große Ritterstatue, die in dessen Villa zu Kronberg an eine alte Sage vom „Kronberger Ritter" erinnern sollte. Für denselben kunstliebenden Mann schuf er auch eine große Vase in Zinkguß, an der ihn die Aufgabe reizte, orientalische Formen und Ornamente selbständig und stilvoll zu behandeln. Owen Jones' Grammar of ornament bildete ein Lieblingsstudium Launitzens, und schon früher hatte er ein ähnliches Experiment an einem jüdischen Grabsteine ausgeführt, den er mit reichem maurischen Ornamente schmückte. Entsprechend war nun auch der Figurenschmuck

des Gefäßes gewählt; Goethe's Gott und die Bajadere und Hafis und Suleika in Hautrelief umgeben den Körper der Vase. Zu einem andern sehr gelungenen Versuch, eine seit lange außer Uebung gekommene Technik wiederzubeleben, bot das fünfzigjährige Jubiläum des vorhin genannten Dr. Stiebel Anlaß, der sich besonders als Kinderarzt ausgezeichnet hatte. Im Namen seiner Verehrer arbeitete ihm Launitz einen geschmackvollen goldenen Pokal, dessen Reliefselder von Elfenbein mit allerliebsten kleinen Wickelkindchen (nach Art derer von Andrea della Robbia an den Innocenti in Florenz) geschmückt waren. Die bei den Griechen so beliebte Verbindung von Gold und Elfenbein zeigte sich hier von überraschend harmonischer Farbenwirkung, welche durch einen Untersatz von Ebenholz mit eingelegten Silberornamenten noch erhöht wird.

War Launitz somit auch rastlos als ausübender Künstler thätig, so beschäftigten ihn doch in dem letzten Jahrzehnt daneben vielleicht noch mehr als sonst theoretische und historische Studien. So vollendete er die Tafeln zu einem großen Werke über plastische Anatomie und ließ sie unter seinen Augen in Stein und Kupfer stechen, aber zu einer letzten Ueberarbeitung des kurzen begleitenden Textes ist es nicht gekommen und das Werk deshalb nicht erschienen. Eine Ergänzung dazu bildet die ebenfalls damals niedergeschriebene „Anatomie der Gewandung", von welcher oben die Rede war. Das Studium neuerer archäologischer Werke, in denen er oft richtige Einsicht in die Anatomie wie in die Technik um so mehr vermißte, je sicherer die bezüglichen Urtheile auftraten, veranlaßte ihn zu mehreren kleinen Aufsätzen über die Behandlung des Nackten und der Gewandung in der Antike, welche, so wenig sie einer streng historischen Betrachtungsweise gerecht werden, doch viele sehr beherzigenswerthe Winke und Beobachtungen enthalten und vielleicht wenigstens theilweise veröffentlicht zu werden verdienen. Ja, durch den Verkehr mit dem damaligen Rektor des Frankfurter Gymnasiums, Joh. Classen, veranlaßt, trat er 1864 sogar mit einer kleinen archäologischen Denkschrift über einen schwierigen Ausspruch Polyklets vor die Philologenversammlung zu Hannover, der er als Preis für eine glücklichere Lösung der Schwierigkeit eine zierliche vergoldete Schale bot. Die versammelten Fachgenossen wußten aber nichts Besseres, als was der Künstler selbst vorgeschlagen, und erkannten daher diesem den Preis zu. Im nächsten Jahre ward er von Heidelberg aus aufgefordert, den dort vereinigten Philologen die antike Gewandung, namentlich die römische Toga zu erklären, deren sehr komplicirten Schnitt er durch scharfe Beobachtung an den erhaltenen Statuen, durch Vergleichung der alten schriftlichen Nachrichten und durch praktische Versuche unzweifelhaft richtig wiederentdeckt hatte. Auf Prof. Conze's Betrieb wurden die zur Explikation dienenden Modellstatuen nebst den zugehörigen Gewändern durch den Künstler vervielfacht und sind über fast alle deutschen Universitäten verbreitet. Der nächsten Philologenversammlung in Halle (1867) legte Launitz ein ziemlich großes, nach Plänen und Photographien mit äußerster Treue gearbeitetes plastisches Modell der athenischen Akropolis vor, welches er anläßlich eines von Prof. Michaelis im Frankfurter Saalbau gehaltenen Vortrages entworfen hatte, nachdem er schon früher ähnliche Reliefpläne von Tivoli, Capri und Carrara angefertigt hatte. Auch jenes Modell ward sofort als lehrreiches Anschauungsmittel anerkannt und ist in zahlreichen Exemplaren verbreitet; weniger ein gleichfalls recht nützliches Modell des antiken Theaters. In demselben Jahre begründete er ferner im Bonner Winckelmannsprogramm eine Restaurationsskizze der sog. Pasquinogruppe, zu welcher er durch ein Würzburger von ihm in seiner Bedeutung erkanntes Fragment einer Replik jener Gruppe veranlaßt worden war. Endlich aber ward ihm durch die Bereitwilligkeit des Verlagsbuchhändlers Theod. Fischer in Kassel auch noch die Erfüllung eines langgehegten Wunsches nahe gerückt. Bei seinen Vorlesungen hatte er den Nutzen wandtafelartiger Abbildungen kennen gelernt, deren er sich allmählich eine große Anzahl selbst gezeichnet hatte. Nichts wünschte er sehn-

licher, als in solcher Weise den Gymnasial- und akademischen Unterricht durch die unentbehrliche Anschauung belebt zu sehen. Eine erste Serie von „Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst" hat er größtentheils noch selbst vorbereitet, sie wird aber erst binnen Kurzem erscheinen und hoffentlich sich geeignet erweisen, den gewünschten Nutzen zu stiften, wo es dann auch an Nachfolge nicht fehlen wird.

Launitz hatte im Jahre 1862 zum erstenmale nach vierzig Jahren seine kurische Heimat wieder aufgesucht und dort im Kreise seiner Verwandten ein paar genußreiche Wochen verlebt. Die folgenden Jahre brachten ihm Schlag auf Schlag schwere Verluste innerhalb seiner Familie. Im Jahre 1868 verheirathete sich die jüngste Tochter, seine treue Genossin seit dem Tode der Frau, und verließ Frankfurt. Um die entstandene Lücke im Hause auszufüllen zog die ältere verwittwete Tochter zu ihm. Aber sichtlich machte sich das Alter geltend bei dem Manne, der bisher eine unvergleichliche Jugendfrische, eine erstaunliche Elasticität sich bewahrt hatte. Da traf ihn im Anfang des Jahres 1869, während er selbst schwer danieder lag, die Schreckensbotschaft von dem plötzlichen Tode der jüngstverheiratheten Tochter! Sobald er nur leidlich genesen, suchte er ihr Grab auf. Er hatte dann noch die Freude, nach vielen Jahren der Abwesenheit seinen Sohn aus Amerika wiederzusehen, und fast schien es, als ob seine Natur noch einmal siegreich den Kampf bestehen sollte. Jedoch bald zeigte es sich anders. Ein peinvolles Leiden warf ihn auf's Krankenbett, und nach mehreren Monaten quälender Schmerzen unter treuer Pflege starb er am 12. December, zwei Tage früher als sein alter Freund Tenerani. Die Frankfurter Künstlerschaft, welche in ihm eines ihrer ältesten und verdientesten Mitglieder ehrte, gab ihm das Geleite, vorbei an dem Guttenbergdenkmal, zum Friedhofe, und feierte einige Wochen später ein Gedächtnißfest, bei welchem die wohlgetroffene Büste des Verstorbenen von A. v. Nordheim enthüllt und von E. Hallenstein das Bild des Dahingeschiedenen in lebendiger Rede gezeichnet ward. —

Launitz gehört nicht zu den bahnbrechenden Künstlern unserer Zeit. Auch ist nicht hoher Schwung einer überströmenden Phantasie das charakteristische Gepräge seiner Schöpfungen, so leicht es ihm auch gelang, jedem Stoffe rasch seine künstlerische Seite abzugewinnen. Sinniges Einleben in den Stoff und feines Gefühl für dessen verschiedene Bezüge, klare Anordnung der ganzen Komposition und treffliche, geläuterte Durchbildung der Einzelformen, hervorstechendes Geschick für scharfe Charakteristik nebst ebenso sicherem Takte in der entsprechenden stilistischen Gestaltung, endlich ein ungewöhnlich gebildetes Gefühl für alles Architektonische und Ornamentale, wo es in Frage kam auch für die Farbenwirkung — das mögen etwa die Eigenschaften sein, welche sich seinen besten Werken nachrühmen lassen. Vor Vielen aber war er außerdem ausgezeichnet durch den Umfang seiner Bildung, durch die Universalität und Lebhaftigkeit seiner Interessen, durch die Gründlichkeit, mit welcher er jeder sich ihm darbietenden künstlerischen Frage nachging und nicht eher ruhte, als bis er den Grund erkannt hatte — nicht selten zum Nachtheile anderweitiger begonnener Arbeiten, die dann wohl lange unvollendet blieben —, endlich durch das Talent in angeregter und anregender Rede seine Interessen auch Andern mitzutheilen. Von dieser Seite her war er vortrefflich geartet, um als Lehrer seiner Kunst zu wirken, und er ward nicht müde, auch seinen Zuhörern den Blick in den Zusammenhang der behandelten Fragen zu eröffnen und zu klären. Weniger eignete er sich, so vollkommen er auch selbst die Technik beherrschte, zu praktischer Anleitung angehender Künstler; dem mangelnden Geschick gegenüber verlor er leicht die Geduld, und je mehr Mühe er selbst sich gab, eine rationelle Lösung vorliegender Schwierigkeiten zu finden, desto weniger war er geneigt, Andere auf eignem Wege ihr Heil versuchen zu lassen. Diese Eigenschaft und die Lebhaftigkeit im Empfinden und Aeußern von Zu- und Abneigung verwickelten ihn in manche Mißhelligkeiten, doch war nie irgend ein unedles Motiv dabei im Spiele. Ritter-

lich gegen Frauen, liebenswürdig im Verkehr mit Jüngeren, deren geistige Interessen er mit Vorliebe zu wecken und zu heben sich bemühte, war er seinen Freunden — und er hatte deren nicht wenige — ein treuer, warm empfindender Freund. Und Alle, die ihm näher standen oder die auch nur vorübergehend mit ihm in Berührung traten, sie mußten erstaunen über die nie versiegende Lebendigkeit seines sprudelnden Geistes; auch der Siebzigjährige kannte außer dem Schlafe kein Ausruhen, und wenn Andere in ihren Mußestunden oft dem Bedürfniß vollständigen Ausspannens und ganz abweichender Beschäftigung nachgehen, für ihn gab es keine andere Erholung als eine geistige, die ihn wieder auf die Kunst führte: er war eben durch und durch Künstler. F. S.

Cornelius und die Quirinuskirche zu Neuß.

Mitgetheilt von **Dr. Ennen.**

Die Kirche des früheren freiadeligen Damenstiftes zum h. Quirinus in Neuß, eine im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts von Meister Wolbero gebaute kreuzförmige, gewölbte, mit hohen Emporen, schönen Arkaden und stolzen Kuppeln versehene Pfeilerbasilika wurde vor etwa sechzig Jahren von einem Meister durch Wandmalereien ausgeschmückt, der als einer der hervorragendsten Regeneratoren der klassischen Kunst im deutschen Geiste anerkannt ist, der auf dem Höhepunkte der Kunst mit vollem Recht als der Altmeister der deutschen Maler gepriesen wird und der seinen sämmtlichen Werken den Stempel eines gewaltigen Genius und einer seltenen künstlerischen Kraft aufzudrücken wußte. Der zweiundzwanzigjährige strebsame, talentvolle Peter Cornelius erhielt vom Kölner Kanonikus Wallraf, dem vom französischen Gouvernement die Leitung der an der Quirinuskirche vorzunehmenden Restaurations-Arbeiten übertragen war, den ehrenvollen Auftrag, die allegorischen Fresko-Gemälde in der Kuppel sowie die sonstigen Dekorationen im Chor anzufertigen. Wallraf, der letzte Rektor der 1798 aufgehobenen Kölner Universität, hatte schon seit längerer Zeit mit ganz besonderer Vorliebe artistische Studien und Arbeiten in lohnende Pflege genommen. Sein Name hatte auf diesem Gebiete einen guten Klang gewonnen und sein Wort war in Fragen der Kunst zu einer Achtung gebietenden Autorität geworden. In Köln und Umgegend wurde keine erhebliche Reparatur an bedeutenden kirchlichen Bauwerken vorgenommen und kein neues monumentales Werk ausgeführt, wozu nicht vorher das Gutachten Wallraf's eingeholt oder Wallraf's Mitwirkung erbeten worden wäre. Bei der im Jahre 1805 seiner Oberleitung anvertrauten Restauration der in den letzten Jahrhunderten durch mannigfache Um- und Anbauten in ihrer ursprünglichen Architektur völlig unkenntlich gewordenen Quirinuskirche nahm er für die Ausmalung des Chores in der Kuppel den jungen Cornelius aus Düsseldorf in Aussicht. Es hatte dieser junge Künstler sich durch seine hervorragenden Konkurrenzarbeiten für den Weimarer Preis sowie durch andere mythologische, historische und biblische Darstellungen einen nicht unbedeutenden Ruf erworben und die Anerkennung seines vielversprechenden Talentes gesichert. Mit Freuden ging Cornelius auf das an ihn gestellte Ansuchen ein und mit frischer, hoher Begeisterung schickte er sich zur Lösung der ihm gestellten schönen Aufgabe an. Im Sommer 1806 begann er seine Arbeit und im Sommer 1808 vollendete er dieselbe. Der ganze Plan dieser malerischen Ausschmückung wurde auf Grund vieler Besprechungen und Korrespondenzen zwischen Cornelius und Wallraf und unter stetem Einfluß des letzteren erst nach vielen Modifikationen der zuerst angegebenen Ideen endgültig festgestellt. Cornelius rechtfertigte in vollem Maße das Vertrauen, welches Wallraf in ihn gesetzt hatte. Diese in Leimfarben grau in grau auf gelbem Grunde ausgeführten Arbeiten gaben in ihrer genialen und ge-

waltigen Auffassung und Durchführung Zeugniß von dem kühnen Geiste, der in dem jungen Meister treibend war und von den großartigen Anschauungen, von denen sein künstlerisches Streben belebt wurde. Die Lebendigkeit, die kecke, herzhafte, breite Anlage des ganzen Werkes ließ ahnen, zu welcher Meisterschaft der junge Mann sich dereinst aufschwingen werde. In den vier Halbzirkeln unter der Kuppel waren dargestellt: die Herrschaften, Gewalten, Mächte und Fürstenthümer, in den Zwickeln waren Moses, David, Petrus und Paulus abgebildet.

Fast sechszig Jahre lang waren diese Gemälde der Stolz der Kirche des h. Quirinus und der Stadt Neuß. Im Laufe der Zeit waren dieselben aber namentlich durch den Einfluß der Feuchtigkeit, so schadhaft geworden, daß es geboten schien, auf eine gründliche Restauration oder die gänzliche Entfernung derselben zu denken. In letzterem Falle war auch die Möglichkeit geboten, die ursprüngliche Architektur der Kuppel wieder herzustellen. Letztere Rücksicht werden Manche für ihr ganzes Verhalten in dieser Frage haben maßgebend sein lassen; sie konnten sich nicht entschließen, sonderlich große Anstrengungen zu machen, um das erste bedeutende Werk des größten neueren Meisters zu erhalten. Man schien froh zu sein, daß eine gewichtige Autorität auf dem Gebiete der Kunst, Professor Andreas Müller zu Düsseldorf, erklärte, daß eine Herstellung der fraglichen Wandgemälde nicht ohne Beeinträchtigung ihrer Originalität könne vorgenommen werden. Um sich gegen den Vorwurf allzugroßer Rücksichtslosigkeit gegen den großen Meister selbst zu sichern, entschloß man sich, bei Cornelius anzufragen, ob er etwas gegen die Entfernung der Gemälde einzuwenden habe. Man mußte überzeugt sein, daß dieser keinen Widerspruch gegen die Zerstörung des genannten Erstlingswerkes erheben werde. Hätten sich statt an Cornelius der Neußer Kirchen- und Gemeindevorstand an unbefangene Künstler und Kunstkenner gewandt, so würden sie eine ganz andere Antwort erhalten haben; sie würden darauf hingewiesen worden sein, daß schon der Gedanke an eine Beseitigung des fraglichen Kunstwerkes als wahrer Vandalismus bezeichnet werden müsse. Sie beruhigten sich aber bei der Zustimmung des Direktors Cornelius und entschlossen sich, die Gemälde zu beseitigen. Nicht einmal trug man Sorge, daß vorher Pausen und genaue Kopien davon genommen wurden. „Leider, heißt es in einem Schreiben des Neußer Bürgermeisters, stellte sich die Schadhaftigkeit der Malereien in dem Maße heraus, daß selbst eine getreue Kopie derselben nicht möglich war, daher man dem Wunsche, sie wenigstens im Abbilde der Nachwelt zu erhalten, nicht hat Rechnung tragen können."

Für den Kunsthistoriker wird es nicht ohne Interesse sein, von der Korrespondenz, welche bezüglich der fraglichen Wandgemälde zwischen Cornelius, Wallraf, Boll und Friedrich Flemming gepflogen worden, Kenntniß zu erhalten. Die hierauf bezüglichen wenigen Briefe fanden sich im Nachlasse des Professors Wallraf, werden jetzt im Kölner Stadtarchiv aufbewahrt und kommen nachfolgend diplomatisch getreu zum Abdruck.

1. Wallraf über die Quirinuskirche zu Neuß.

Die Hauptpfarrkirche des h. Quirinus in der Stadt Neuß ist ein ehrwürdiges Gebäude des 13. Jahrhunderts. Im Jahre 1212 ward dazu der erste Stein gelegt. Ihr Baustil ist also noch der vorgothische. In derselben, besonders in der himmelansteigenden Kuppel fangen die vier übermäßig hohen Bogen kaum an, sich im Scheitel etwas sattelförmig zu spitzen. Ueber diesen Bogen erscheint ein schmales Gesims, welches in der viereckigen Oeffnung herumläuft, über welchem die kühne Kuppel erst mit vier geraden Mauern ansteigt und sich aus einem viereckigen Raum durch die abgestumpften Strebewinkel zu einer achteckigen Oeffnung formirt, in deren Mauern die Fenster erscheinen, und worüber der hohe runde Kuppelhut sich sehr künstlich in einem offenen Nabel schließt. Die Höhe des Kuppeldoms ist von dem Boden bis zum Nabel 124 Fuß. Die Winkelsäulen bis zu den Laubkapitälen, worauf die Strebungen der vier Bogen ruhen, 70 Fuß, die Breite auf dem Boden zwischen den Hauptpfeilern beträgt 20 Fuß.

Der alte unbekannte Baumeister hat nach dem damals gewöhnlichen und immer noch richtigen Charakter in die drei Rundungen der Bogen, welche die Kuppel tragen, seinen Hauptgedanken und für Auge und Herz das Bedeutendste und Eingreifendste des Gebäudes gesetzt. Die obere hintere Nische mit den drei Fenstern und den über die Galerien dort hervorragenden Säulen ist ein vortrefflicher Augenpunkt für jeden Hereintretenden. Diese Hauptgesichtspunkte hat der alte Baumeister nie aus den Augen gerückt haben wollen; die ganze Kirche erhält dadurch einen erhabenen, kühnen, bedeutungsvollen, dennoch

muntern Charakter, indem die drei Nischen das Heiligthum umringen und den Platz zum Altar unter dem Nabel der Kuppel als einen geheiligten Thron des Lichtes, worin die Gottheit thronet, bestimmen. Dieser Charakter der großen Ansicht von Chor, Kuppel und Kirche war aber durch den am unschicklichsten Orte noch stehenden unförmlichen, gegen 1640 erbauten hohen Altar, durch die Schließung der großen Seitennischen am Chor vermittels hoher hölzerner Mauern und durch die Chorstühle, mit Verlust des schönsten Augenpunktes, eingeengt, verbauet, verdunkelt und verdorben. Bei der jetzt ohnedem nothwendig gewordenen Vergrößerung und Veränderung der Kirche, wo zugleich auf einen Platz für die Civil- und Militärautoritäten mit Schonung des Ganzen Rücksicht genommen werden muß, verdient und fordert es den Entschluß, dem Gebäude das Ursprüngliche seiner Form und seines Stiles wiederzugeben. Es war aber hier nicht so leicht, dieses Postulat gehörig zu erfüllen. Das nun Darzustellende dürfte nicht den seither in der Erneuerung dergleichen Gebäude so gewöhnlichen Fehler zeigen, in eine solche Kirche vom 13. Jahrhunderte ein Werk von unverwandtem schlechtmodischen fremden, selbst von purem römischen oder griechischen Stile wie einen Purpurlappen hineinzuflicken. Die Generation nach uns wird durch den in ihrer Erziehung liegenden Geist und durch das jetzt auflebende Studium antiker Kunst und durch feineres kritisches Gefühl des Schönen delikater und anspruchsvoller; wie sehr müssen wir auf der Hut sein, einem Werke unseres Andenkens keine Unehre zu machen!

In diesem Gebäude läßt sich der Geist des alten Baumeisters durch dessen möglichste Verähnlichung mit der St. Peterskuppel in Rom herstellen. Das Ganze kann dadurch ohne großen Kostenaufwand zu einer bewunderungswürdigen, erhabenen Wirkung gebracht werden. Hier ist ein Vorschlag dazu. Man theile von dem zweiten vor dem Eingange der Chortreppe liegenden Bogenpfeiler an den ganzen Platz des Chores in vier Räume und ebensoviel Galerien, (Balustraden und Tribünen).

A. Die unterste Galerie steht nur mit einer einfachen Staffel-Erhöhung nahe auf dem platten unteren Kirchenboden; sie formirt hier die eigentliche große Kommunikantenbank und schließt zugleich die beiden Altäre der unteren Nebengänge ein.

B. Der zweite Raum erhebt sich am nächsten Vorpfeiler des Chores fast in der Linie des jetzigen Pfarraltars zu einer etwa $3^1/_2$ Fuß hohen Tribüne, wozu zwischen der etwa zu 10 oder 12 Fuß durchbrochenen Mauer sieben Stufen mit einer Seitenbalustrade heraufführen, welche beiderseits auf der erhöhten Mauer einen mit derselben Galerie umgebenen Balkon tragen, worauf jederseits zwischen dem geschlossenen Bogen und der glatten Mauer ein sehr einfacher, in der ganzen Kirche sichtbarer Nebenaltar erscheint. Er bekömmt nur ein Standbild in jeder Nische. Dieser zweite Raum enthält nun außer den zu den besagten Nebenaltären bestimmten beiderseitigen Balkons das Vestibül und den ganzen Boden zwischen den vier Hauptpfeilern des Chores unter der Kuppel. Mitten in diesem Raume erhebt sich der Hauptaltar, worüber ein offener, auf acht isolirten, in die Quere gesetzten Säulen ruhender Himmel dem Geiste des ganzen Gebäudes entsprechen wird.

C. Hinter dem Hauptaltar und dessen Tribüne steigt man auf etwa drei Stufen zur dritten Tribüne; ihr Raum ist auch zu den neben den Säulen des Altars sichtbaren Enden mit einer Mauergalerie und Balustrade eingefaßt. Diese Balustrade ragt also nach berechnetem Verhältniß der Höhe und Distanz über die zwei untern Galerien empor; auf dieser Tribüne sind beiderseits an den Wänden die Chorstühle der Priester und Sänger angebracht; sie wird in der Tiefe bis zur vierten Tribüne etwa 15 Fuß enthalten. Ein wenig von ihrem Ende erhebt sich ein ansehnliches, aber einfaches Fußgestell von etwa 8 bis 10 Fuß Höhe, worüber die Statue der zum Himmel fahrenden h. Maria erscheint, und in der Weite sich durch die offenen Altarsäulen präsentirt. In diesem Fußgestell selbst ist eine kleine Orgel verborgen; an den Enden dieses Fußgestells ragt höher als alle vorigen die letzte Tribüne; sie begränzt den Raum der mit Säulen vor den unteren Kirchenfenstern gezierten letzten großen Muschel. Dieser Raum bis zu den Fenstern dient nur zum Standplatze der Musik, welche sich dann der Orgel im Piedestal bedient.

Die oberen Fenster in den drei die Kuppel umziehenden Muscheln und Nischen müssen auf ihren durchlaufenden Säulengalerien nur mit Dockengängen (Balustraden) eingefaßt werden. Es brauchen

aber nur halbdurchschnittene Docken zu sein. Mehreres Zufällige und Unwesentliche läßt sich mit kluger Wahl immer hinzuthun.

Die zwei Nebenmuscheln oder Nischen zu Seiten des Kuppelraumes bestimmen nach ihrer Eröffnung sich nur zu den Plätzen für die die Civil- und Militärautoritäten; sie wären, wenn man will, auch durch Seitengalerien abzuschließen, obwohl bei geschlossenen Bänken es auch nicht nöthig ist. In den Ständen dieser Nischen unter und längs den Fensterbogen an den Wänden daselbst könnten nun die ehemaligen Chorstühle der Chanonessen und Kanonichen angebracht und von Municipal-Beamten oder sonst von älteren ehrwürdigen Bürgern beim öffentlichen Gottesdienste besetzt werden, zu welchen Plätzen dann eine von außen angebaute Treppe und ein durch die alte Sakristei geleiteter Eingang führte u. s. w. u. s. w.

(Schluß folgt).

Die Bauthätigkeit Wiens.

I.

Mit Abbildung.

Es war ein reiches Panorama phantastischer Zukunftsbilder, das sich Laien und Fachmännern eröffnete, als das kaiserliche Christgeschenk an die Stadt Wien im Jahre 1857 die engen Bande sprengte, mit welchen das Herz des Reiches allzulange umschlossen war, das Niederreißen der starren Wälle begann, die Stadterweiterungspläne vereinbart wurden und die ersten Häuser auf den neuen Gründen emporwuchsen.

Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen und schärften die gestaltenbildende Kraft der Phantasie. Boulevards, mächtige glänzende Straßenperspektiven, Avenüen, Prachtplätze mit kolossalen Fontainen und Wasserkünsten, — Parks mitten in der Stadt für kunstliebende, glückliche Bummler, — neue und alte Eisenbahnlinien und Bahnhöfe, mächtige Fabrikanlagen aller Art, Docks — riesiger Verkehr zu Wasser und zu Lande, eine ganze Reihe von Börsen und Banken für den Geschäftsmann, Plastik und Malerei in enger Verbindung mit großartigen monumentalen Architekturwerken für den bildenden Künstler, zahllose neue Kirchen und Kapellen, Klöster für den kunstliebenden Clerus und die fromme Laienwelt, — Reiter- und Infanterie-Kasernen, Fortifikationen, Wachthäuser, Monturfabriken, Arsenale für den Berufssoldaten, — Schulen, Gymnasien, Universitäten, Museen für Alles, und eine neue, unerhört prächtige Kaiserburg schwebten der Phantasie verschiedener Interessenten beim Beginne der großen Wiener Bauperiode als das Ziel vor, dessen sie sich hoffentlich noch am Abend ihres Lebens erfreuen dürften. Daß die kolossale Arbeit rasch und energisch begonnen und in kurzer Zeit bedeutende Resultate aufzuweisen haben werde, wagten nur wenige zu hoffen. Das Elend unserer Staatsfinanzen, die inneren und äußeren politischen Differenzen, der italienische Krieg, die Verfassungskämpfe, der Bureaukratismus, die lange Bank der Berathungen, auf welcher unter andern das Projekt der Donauregulirung bei Wien schon 50 Jahre lang herumgeschoben wurde, konnten allerdings die Hoffnungen herabstimmen, — aber es wurde doch Ernst.

Der Jammer der Alten um ihre verlorene Bastei-Promenade mußte im Staube der Neubauten ersticken. Die Zweifel der Bedächtigen verschwanden nach der positiven Erscheinung neuer Häuserreihen, die hoffnungsreichsten Sanguiniker sahen ihre Erwartungen durch die vollendeten Thatsachen übertroffen, welche sich trotz Kriegs-, Finanz- und Verfassungsnöthen breit und anspruchsvoll in Gestalt ganzer Straßen von vier und fünfstöckigen Zinspalästen vor ihnen aufbauten. Wer vor sechs Jahren, zur Zeit des allgemeinen deutschen Architektentages in Wien die ersten Resultate der

Stadterweiterung in den Anfängen einer vielversprechenden Bauthätigkeit wahrnahm, zu einer Zeit, in welcher nur einzelne vollendete Gebäudegruppen durch Größe und Wirkung sich auszeichneten, aber keine Straße vollständig ausgebaut war und keiner der projektirten Parks und Gärten in seinem jetzigen Schmucke prangte, wird von dem Bilde des gegenwärtigen Standes der Wiener Stadterweiterung ganz unvollständige Vorstellungen mitbringen, wenn ihn nicht sein Weg in den letzten Jahren auf's Neue in die Kaiserstadt geführt hat. — Was vor zehn Jahren den Bedächtigen noch in weiter hoffnungsvoller Ferne lag, das gänzliche Verbauen der Stadterweiterungsgründe, das ist heute, so weit dieselben für Privathäuser bestimmt waren, beinahe gänzlich vollendete Thatsache. Wer jetzt noch neue Baugründe acquiriren will, hat keine große Auswahl mehr und muß sich eilen, nicht zu spät zu kommen, um den Vortheil fünfundzwanzigjähriger Steuerfreiheit zu genießen. Das arme bankerotte Oesterreich, der Gegenstand des Hohnes und bedauerlichen Achselzuckens seiner Gegner, hat sich mitten in den Kämpfen um sein Dasein durch die grandiose Neugestaltung seiner Hauptstadt ein Denkmal seines Ringens im Herzen des weiten Reiches geschaffen, auf das es vor vielen andern mit Fug und Recht stolz sein darf. Im heutigen Wien zeigt sich nichts von Finanz- und Kriegsnoth, das sprichwörtliche „Immer langsam voran" hat seine Berechtigung verloren; wie durch Wunderkraft scheinen die neuen Straßenreihen zu wachsen und mit ihnen die Kräfte, welche den immer gewaltiger werdenden Aufgaben gerecht zu werden haben.

Die Ursachen der überraschend schnellen Entwicklung der alten Kaiserstadt sind sehr mannichfaltiger Art. Die Hauptstadt eines großen Reiches, alle seine Racen und Mischungen in sich vereinigend, mit herrlicher Lage an einem großen Strome, in prachtvoller Umgebung, ein Centralplatz für Handel, Gewerbe, Künste und Wissenschaften, bis vor wenigen Jahren noch mit einem engen Gürtel gewaltiger Wälle umgeben, an denen sich die barbarischen Türkenhorden die Köpfe zu zerschellen pflegten, mit einer leichtlebigen, gemüthsfrischen, im Kerne deutschen Bevölkerung, empfänglich für die Errungenschaften der Neuzeit und befreit von den zu lange ertragenen Geistesfesseln, sieht plötzlich die Bande fallen, die ihr das leibliche Wachsthum gehemmt, nimmt fröhlich und eifrig Besitz von dem Schatze, der ihr in den freigebliebenen Plätzen vor den Wällen, durch lange Zeit aufbewahrt, zu ihrer Entwicklung geboten wurde. Gesicherte Rechtszustände und eine entwicklungsfähige Verfassung erwecken Vertrauen und eifern zu produktiver Thätigkeit an, die durch gesetzliche Begünstigungen, Steuerfreiheit der Neubauten gewinnbringende Unternehmungen verspricht. An Arbeitskräften ist kein Mangel, das Kapital, die Seele des Geschäftes, wendet sich leicht Unternehmungen zu, die seiner Vermehrung und materiellen Sicherung günstig sind, — was ist sicherer als ein „Haussatz" und zuverlässiger als der Zinstermin in einer Stadt mit ausgesprochener Wohnungsnoth? — das papierne „Geschäft" an der Börse sucht sich mit rühmenswerther Vorsicht eine solide Grundlage, die sich in einem massiven, sichere Zinsen abwerfenden Wohnhause viel bequemer und übersichtlicher findet, als in Landgütern, deren Erträgniß von Wind und Wetter, von Mühe und Arbeit und tausend Zufälligkeiten abhängt. Dazu noch der allmähliche Ausbau der Hauptverkehrslinien, der Neubau zahlreicher Bahnen, die gesteigerte gewerbliche Thätigkeit, geordnetere Finanzzustände, das Aufhören der Staatsanlehen, welche so lange unheilbringend auf die geschäftliche Entwicklung einwirkten, Ueberfluß an Staatspapiergeld, dessen wechselnder Werth in Häusern konsolidirt werden konnte — Ursachen genug, welche vor allem den Bau von Wohnhäusern begünstigten und so sehr förderten, daß gegenwärtig schon ein Mangel an Bauplätzen vorhanden ist, und zu neuen Erweiterungen der Stadt Projekte gemacht werden müssen, um der trotz zahlloser neuer Häuserkolosse nicht verminderten Wohnungsnoth endlich von Grund aus abzuhelfen. Aber auch die gütige Natur scheint in weiser Voraussicht, daß in dem Wiener Becken einst eine Weltstadt sich ausbreiten sollte, die reichlichste Vorsorge getroffen zu haben, um das zum Bauen nöthige Material vorzubereiten. Ein unerschöpfliches Lager reinsten Ziegelthons hat sie uns vor den Thoren der Stadt hingestreckt und eine gleichfalls sehr intelligente Persönlichkeit hat auf diesem Lager die größte Ziegelei der Welt hergestellt, welche es ermöglicht, daß die kolossalen Ziegelmassen, deren unsere neue Stadt bedurfte, ohne die Gefahr einer Arbeitsstockung zu beschaffen waren. Eine Stadt, die in einem Jahre 200 Millionen Ziegel frißt, ist ein Ungeheuer, wie es die Welt seit Chufu's Zeiten nicht mehr gesehen. — Auch an dem sonstigen Baumaterial ist kein Mangel; eine ausgebildete Kalkindustrie sorgt für die Bindemittel, die benachbarten Leithagebirge

liefern vortreffliche Hausteine, Oberösterreich, Salzburg und Tirol beschaffen das Holz. Feineres Material, Marmor, fremde Hölzer werden reichlich durch Eisenbahnen zugeführt.

Zur geordneten Durchführung der Wiener Stadterweiterung wurde bekanntlich eine permanente Behörde, die Stadterweiterungskommission bestellt, die sich erforderlichenfalls mit Fachmännern verstärkt und dem Minister des Innern untersteht. Diese Komission hatte zunächst den auszuführenden Stadterweiterungsplan aus den prämiirten Konkursplänen zusammenzustellen und sodann nebst der Verwaltung der aus den verkauften Gründen gewonnenen Kapitalien die Ausführung des Planes und der mit Hülfe des Stadterweiterungsfonds zu erbauenden öffentlichen Gebäude zu überwachen: eine Aufgabe, der sie sich mit vielem Eifer für die finanzielle Prosperität des ganzen Unternehmens und mit mehr oder weniger Glück bei der praktischen und künstlerischen Lösung der zahlreichen oft sehr schwierigen Fragen unterzieht. Gegen den von der Kommission vereinbarten Stadterweiterungsplan wurde vielfach zu Felde gezogen. Bestimmungen, welche dem ursprünglichen Programm zu Grunde lagen, gaben manche erschwerenden Gründe für den Angriff; oft mag auch persönliche Liebhaberei maßgebend geworden sein, um diese oder jene getadelte Anlage von Straßen und Plätzen durchzusetzen. Im Großen und Ganzen ist jedoch nach vernünftigen und anerkennenswerthen Prinzipien vorgegangen worden, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß die künstlerischen Anforderungen in ausgedehnterer Weise zu berücksichtigen gewesen wären. Großes hat die Kommission durch die allmählich gewonnene Zähigkeit im Verkauf der Bauplätze erreicht. Die jetzigen Preise des Baugrundes sind unverhältnißmäßig höher als vor 10 Jahren, derart daß gegenwärtig für Plätze, deren Verbauung in einem Menschenalter nicht in Aussicht stand, Preise verlangt und gezahlt werden, die das Dreifache der ähnlich situirten, aber vor Jahren schon verkauften betragen. Fälle, daß der Platz, auf dem ein vierstöckiger Zinspalast erbaut wird, mehr kostet als der Bau selbst, sind von der Ausnahme jetzt Regel geworden. Unter 400 fl. pr. □Klafter werden nur noch ausnahmsweise entlegene Baugründe auf dem alten Stadterweiterungsrayon verkauft. Durch diesen riesigen Werthzuwachs ist ein Kapital gewonnen, das jetzt schon gegen 30 Millionen betragen soll und mit dessen Hülfe der Bau jener öffentlichen Paläste und Monumente vollführt werden muß, deren die Kaiserstadt zu ihrem vollen Glanze noch so dringend bedarf.

Man sagt, Rom sei nicht an einem Tage gebaut worden, ein Satz, der in seiner Anwendung auf Wien hoffen läßt, daß endlich auch die Glanzlichter auf das groß angelegte Gemälde aufgesetzt werden, das uns die dermalige Stadterweiterung bietet. — Um dieses zu beschreiben, ist zunächst des Grundes zu gedenken, auf welchem sich das Ganze darlegen soll. Die Mauern und Wälle, die engen Thore sind abgebrochen, die Gräben theilweise gefüllt, ein riesiges Material von Quadern, Ziegeln und Schutt liegt zur Wiederverwendung bereit, kolossale Terrainregulirungen werden nöthig, die Niveaus der Straßen und Plätze sind mit den einmündenden alten in Kontakt zu bringen, Wasser- und Gasleitungen, Kanalisirungen sind zu erwägen, vor allem ist die Regulirung des Donaukanals und des Wienflusses in Angriff zu nehmen und hierbei die nothwendige Vermehrung der Kommunikationen an Brücken und Stegen in Betracht zu ziehen: große umfangreiche und verwickelte Fragen, die eine energische Thätigkeit der technischen Hülfsorgane bedingen, welche glücklicherweise eine ausgezeichnete wissenschaftliche Grundlage erworben haben. Die Trace des Donaukanals, soweit sie den Stadterweiterungsrayon berührte, war durch die bestehenden Ueberbrückungen gegeben, aber die Ufer mußten bedeutend erhöht und große Terrainflächen angeschüttet werden, um den neuen Stadttheil der Gefahr der Ueberschwemmung zu entrücken; anders verhielt es sich mit dem Wienflusse, der zwar in seinem Laufe durch die Vorstädte einigermaßen korrigirt, in seinem Laufe durch das Stadterweiterungsterrain aber vielfach gekrümmt, als ungebändigter Wildbach an zahlreichen Uferstellen alljährlich erhebliche Verheerungen anrichtete und außerdem als Abzugskanal für allen Unrath der Nachbarschaft einen sanitätswidrigen Gestank verbreitete. Eine Regulirung dieses Flußtheils, eine theilweise Verlegung seines Bettes, Sicherung seiner Ufer, der Bau mehrerer massiver Brücken zur Verbindung der neuen Stadttheile mit den benachbarten Vorstädten und die Reinhaltung des Wienbettes durch den Bau eines großen, mit dem Flusse parallelen Unrathskanals waren dringend gebotene und ohne Verzug in Angriff genommene Arbeiten. Indessen bemächtigen sich die Architekten des so lange brach liegenden Terrains. Die Frage, nach welchem

System die neue Stadt zu bauen wäre, wird in Wort und Schrift ventilirt. Der Versuch, das englische Familienhaus bei uns einzubürgern, scheitert an der Kostspieligkeit des Platzes, an den erschwerenden Baugesetzen, an dem Widerstand der Bauherrn. Das vierstöckige und vierschrötige Zinshaus trägt den Sieg davon. Als aber die ersten Häuser dieser Art auf den Stadterweiterungsgründen in der Nähe des jetzigen Opernhauses entstanden, erhob sich ein Schrei der Entrüstung gegen die geistlosen, krämerhaften, würde- und styllosen Façaden; die alten Zinshausbaumeister der Vorstädte hatten den handwerksmäßigen Schlendrian zum Theil mit ihrer völligen Abdankung zu bezahlen, oder wurden durch die Oeffentlichkeit auf neue und bessere Bahnen gewiesen. Ein reges Leben und Streben entfaltete sich nach allen Seiten. Die jungen Kräfte, bemüht sich Geltung zu erringen, spornten die alten, da und dort erprobten zu gesteigerter Thätigkeit an. Die unzureichende künstlerische Befähigung der Architekten der alten Schule begann sich in empfindlicher Weise geltend zu machen und wurde von ihren Spitzen sehr bald durch eine Rückkehr zu der früher beinahe verachteten Renaissance dokumentirt, leider mit wenig günstigem Erfolge, wie wir sehen werden. — Andere, die ihre künstlerische Ausbildung anderswo geholt oder durch Talent und Reisestudien sich von der hiesigen älteren akademischen Schule emanzipirt hatten, und endlich jene, die direkt an den Quellen architektonischer Kunst ihren Schönheitsdurst gestillt und die Elemente der Meisterschaft von Haus aus in sich vereinigten, konnten sich um so frischer der Aufgabe der Neuzeit bemächtigen, als sie von jeher unbeirrt von dem die Schwachen zwingenden Einflusse der Akademie zwar ihre eigenen, aber dem modernen Kunstleben konformen Wege gewandelt waren.

Die zuerst vollendete neue Straße war die Verlängerung der überaus belebten Kärnthnerstraße bis zur Elisabethbrücke, eine wahre Musterkarte von Façadenmotiven, an welcher sich Kräfte vom ersten bis zum letzten Range betheiligten, so recht die Erstlingsfrucht des Stadterweiterungsfeldes, ein Maßstab für die zukünftige Gestaltung Wiens. Jede Leistung auf sich selbst gestellt, noch kein bestimmter Typus ausgebildet, nur die Vierstöckigkeit gemeinsam, aber wie verschieden in der Auffassung! Die talentlose flache, lahme, langweilige Stadtbaumeisterfaçade, der man die halbverdauten, originell sein sollenden Wiener Akademiestudien alten Styls in ihrer Verquickung mit Berliner Tischlerarchitektur ohne Schwierigkeit anmerkt, ist der Zahl nach vorherrschend; in der Wirkung verschwindet sie gegen die strahlende Erscheinung des Heinrichshofes*), der mit Recht das schönste Zinshaus der Welt genannt worden ist, gegen die feine, gentile Eleganz des Palais Todesco, das nebst seiner nobeln Façade durch seine innere Ausstattung berühmt ist, und endlich gegen das vielberufene und kritisirte neue Opernhaus, dessen eine Seitenfaçade, wie der Heinrichshof, in der verlängerten Kärnthnerstraße liegt, während beider Hauptfaçaden gegen den Opernring gerichtet sind. Die Kreuzung der Kärnthnerstraße und des Opernrings ist unstreitig bis jetzt noch, so lange die im Bau begriffenen öffentlichen Bauten keinen Vergleich zulassen, die interessanteste Stelle der Stadterweiterung. Mit dem Heinrichshofe hat Hansen einen überaus glücklichen Wurf gethan, der von dem beträchtlichsten Einfluß auf die Neugestaltung der Stadt geworden ist.

Zunächst ist hiebei das Prinzip durchgeführt, eine Anzahl von Zinshäusern mit gemeinsamer einheitlicher Façade zu einem künstlerischen Organismus zu verbinden, was in tadellos schönen Konturen durch thurmartige Eckrisalite und einen erhöhten Mittelbau gelungen ist; weiter ist die Schwierigkeit, den vierstöckigen Zinshausbau mit seinen ziemlich gleich hohen Stockwerken und zahlreichen Fenstern so zu gliedern, daß durch Gewinnung und Auflösung der Gegensätze eine harmonische Gesammtwirkung ohne Monotonie erzielt wird, in so musterhafter Weise gelungen, daß gleich die ganze architektonische Welt von dieser Errungenschaft Besitz ergreifen konnte, und endlich ist durch die glückliche Anwendung der Farbe, Vergoldung und dekorativer Freskomalerei an der Façade ein reizvolles Element in die monotonen Häuserreihen eingeführt, nicht zu gedenken der sorgfältigen Ausbildung des Dachbaues, der bei diesem Gebäude andern Zinshausdächern gegenüber sich so harmonisch der Gesammtwirkung einfügt. — Herr Heinrich Drasche, der glückliche Besitzer dieses epochemachenden Zinshauses und zugleich Eigenthümer der größten Ziegelei der Welt, hat sich durch das Eingehen auf die Intentionen seines Architekten ein großes Verdienst um die Architekturentwicklung in Wien erworben,

*) Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1867.

ein Verdienst, an welchem übrigens durch die meisterhafte Ausführung des reichen plastischen Façadenschmuckes dessen eigene Terrakottafabrik gleichfalls einigen Antheil hat. — Als der Heinrichshof vollendet in seinem Gold- und Farbenschimmer dastand, war es Jedermann klar, daß den Architekten des gegenüberstehenden im Bau begriffenen Opernhauses die Aufgabe durch die riesige Konkurrenz des glänzenden Zinspalastes ungemein erschwert war.

In der That giebt es kaum einen stärkeren Kontrast. Während die Façade des Zinspalastes in breiten ruhigen Massen mit kräftigem Relief des gequaderten Unterbaues, der Fensterarchitektur und der Gesimse, in den feinen Linien griechischer Renaissance entwickelt ist, sehen wir beim Opernhause eine durch Flügel-Querbauten in den verschiedensten Höhen entwickelte Anlage mit einem weit zurücktretenden, durch seine Höhe und sein riesiges Bogendach dominirenden Mittelbau zum Theil auf niederen überbauten Arkaden ruhend, ein vielgliederiger, verwickelter Komplex von Gebäudetheilen, deren organischer Zusammenhang mit dem Mittelbau nicht immer klar liegt und dessen Gesammteindruck durch den Mangel ruhiger Massen und das überwuchernde, oft auf das originellste und reizendste ausgebildete Detail vielfach beeinträchtigt ist. Dabei Verwendung von Bauformen, die nach Art des bischöflichen Palais zu Dijon der ersten Zeit der französischen Renaissance angehören und noch vielfach mittelalterliche Motive in antikisirende Formen übersetzt zeigen, alles von unten bis zum Dachgesims des hohen Mittelbaues in hartem Kalksandstein ausgeführt, dessen kalte gelblich-grauweiße Farbe das schwache vielgliedrige Relief des Steinbaues nicht recht zur Wirkung kommen läßt, und gegen die warme lebendige Farbenpracht des Heinrichshofes entschieden im Nachtheil steht. Trotz alledem aber ein Werk, das nicht seines Gleichen hat, eine ganze Welt von geistdurchdrungener Materie, ein ungemessener Schatz von genial stylisirten Detailformen für alle Arten von Materialien, eine praktische Schule der Kunstindustrie, wie kaum eine zweite in der Welt und eine Verkörperung der Wissenschaft in ihrer praktischen Verwerthung für Bauzwecke. Die so schwierigen Probleme der Heizung, Ventilation und Beleuchtung haben in diesem großartigen Werke das erste Mal in so kolossalen Dimensionen ihre vollständige, alle Welt überraschende Lösung auf Grund streng wissenschaftlicher Studien gefunden. Die so schwierige Aufgabe der Gewinnung möglichster Feuersicherheit*) ist wenigstens in der bis jetzt größtmöglichen Vollkommenheit gelöst, die so komplizirten zwecklichen Anforderungen an den Zuschauerraum sind bis auf wenige unerhebliche Mängel erfüllt und über die edle überraschende Schönheit desselben herrscht beinahe nur eine Stimme. Wenn die Wiener Bauthätigkeit nur dieses eine Werk produzirt hätte, müßte sie als zu den ersten in der modernen Kunst zählend genannt werden. Die Architekten dieses Prachtbaues, deren frühes und tragisches Ende der Welt bekannt, wurden durch eine Gedenktafel in der durch Schwind's Fresken berühmten Loggia des Opern-Foyers geehrt**). Ihre Schule hat sich noch in einzelnen Zweigen mit den durch Zeit und Umstände bedingten Modifikationen erhalten, im großen Ganzen aber jener Architekturrichtung weichen müssen, die sich noch bei ihren Lebzeiten unabhängig von ihnen im engen Anschluß an die Meister der italienischen Renaissance immer mehr zur Geltung brachte und die im Verein mit lokalen Einflüssen und der Einwirkung jüngerer Kräfte der historischen Schule endlich jenen Typus des Wiener Zinspalastes entwickelte, der jetzt mit mehr oder weniger Variationen das Terrain dieser Gebäudekategorie beherrscht.

Dieser Typus des Wiener Zinspalastes charakterisirt sich im Allgemeinen durch die Anordnung von Geschäftsräumen zu ebener Erde, die sich durch eine Bogenarchitektur nach der Straße zu öffnen; ein erster Stock mit Wohn- und Geschäftsraum, als Mezzanin behandelt, wird dazugezogen und die ganze Fläche mit einer starken, mehr oder weniger reichgegliederten Bossage versehen und durch ein kräftiges Cordongesims, nur selten noch mit einem Mezzaninsohlbankgesims als Zwischenabtheilung abgeschlossen; darauf erhebt sich das zweite und dritte Wohn-Stockwerk, meist derart, daß die Fensterarchitektur beider Stöcke als ein Ganzes behandelt und durch ein zweites Gesims abgeschlossen ist. Der vierte Stock enthält in der Regel eine Pilasterstellung, deren Wandgrund mit Reliefornament

*) Fölsch, Ueber Theaterbrände, Zeitschrift des österr. Ing. u. Archit.-Vereins, 1870.

**) Die Zeitschrift für bildende Kunst brachte im Jahrgang 1868 eine eingehende Würdigung der Architekten des Opernhauses.

Fresken, Sgrafitto oder plastischen Figuren in Nischen versehen ist. Das Ganze krönt ein riesiges Hauptgesims, dessen Konsolen oft die Stelle der Pilaster des vierten Stockes ersetzen und dann hermenartig ausgebildet werden. Wo das oben angedeutete Prinzip der mehreren Zinshäusern gemeinschaftlichen Façade zur Geltung kommen kann, oder wo die Größe des Platzes es begünstigt, erscheinen dazu noch die nöthigen Risalite in dem durch die Baugesetze zulässigen Relief, Balkone und Erker in der mannigfachsten Ausbildung, Verwendung von Ziegelrohbau als Wandgrund der steinartig behandelten Formsachen, Trennung derselben durch verschiedene Färbung, an einzelnen Beispielen mehr oder weniger gelungene Malerei, statt der Plastik Sgraffitto, Vergoldung der Dachkränze u. s. w.

In einigen Fällen wendet man zur Façadenbildung des zusammengezogenen zweiten und dritten Stocks auch die kolossale Ordnung Maderna's an und bildet dann den vierten Stock mit hohem Konsolenfries aus, den über dem mächtigen Kranzgesims noch eine Balustrade krönt, deren Postamente oft mit Figuren, meist aber mit Vasen geschmückt sind. Die schiefen Winkel mancher Eckplätze geben Veranlassung zu thurmartiger Ausbildung der Ecken, oft mit reich gegliederten und gezierten Kuppeldächern auf rundem oder eckigem Grundrisse, meist noch mit zierlichen, mehr oder weniger geräumigen Erkern und Balkonen. Für alle diese, eine reiche Mannigfaltigkeit der Façadenbildung bedingenden Motive sind mehr oder weniger musterhafte Beispiele der tonangebenden Architekten geschaffen. Der Heinrichshof ist schon in mehrfacher veränderter aber nicht verbesserter Auflage erschienen; mit Eifer bemächtigen sich die Nachfolger der lebensfrischen Motive, welche den genialen Künstlern bei jedem neuen Werke entsprießen; und da keines derselben seinen Meister verleugnet, diese aber über eine so reiche Formenwelt gebieten, daß sie keine Selbstwiederholung nöthig haben, so läßt sich ermessen, wie mannigfaltig ihre Schulen vorläufig beim Bau der Privathäuser zum Ausdruck gelangen. Wenn der eine Specialcharakter solcher zwar sekundären, aber immerhin höchst anerkennungswerthen Leistungen stets etwas von griechischem Geiste durchdrungen ist, der sich in dem Gesimsprofil, in der Bildung der Säulen, Pilaster und Gebälke und in dem reineren griechischen Ornamente kennzeichnet, so ist eine andere Richtung bemüht, durch ein engeres Anlehnen an die alten italienischen Meister die römische Hochrenaissance unseren baulichen Aufgaben mit dem feinen Verständniß, das ein durchdringendes Studium dem Talente bringt, anzupassen. Auch hier begegnen wir dem für die Wiener Architektur-Schule so glücklichen Umstande, daß der Lehrmeister aus der Fülle seiner Phantasie jeder Aufgabe gerecht wird, ohne auf schon Verwendetes wiederholt zurückgreifen zu müssen: Gesimse von imposantem Reichthum der Gliederung und korrekter römischer Zeichnung, Pfeiler- und Säulendetail im Charakter des Palazzo Farnese, aber auch seine Formen, wie die der Farnesina, mächtige Bogenverdachungen der Fenster im Wechsel mit Giebeln, oft eine reiche, säulengeschmückte Portalarchitektur mit Balkonen, vielfache Anwendung massiver Steinbrüstungen und Balustraden. Eine Nüance dieser Richtung hält sich etwas mehr an die französische Renaissance Ludwig's XIV.; der Styl Ludwig's XVI., in Paris der herrschende, hat nur in ganz vereinzelten Beispielen seine Vertreter gefunden. Die Gegend am Kärnthner-, Kolowratring und Schwarzenbergplatz zeigt die Hauptrepräsentanten jener der reinen römischen Renaissance angehörigen Richtung, während die erstere zu einer weiten Verbreitung im ganzen Stadterweiterungsrayon gelangte, ihre Hauptrepräsentanten in dem schon genannten Heinrichshof und einigen noch nicht ganz vollendeten Gruppen am Börsen- und Schottenring, am Franz-Josefsquai und Rudolphsplatz, sowie in dem beinahe ganz verbauten Viertel der Maximilianstraße bis hinab zur Johannesgasse findet. Die innere Eintheilung dieser durch Konstruktion und künstlerisches Detail meist sehr kostspieligen Bauten zeigt in der Regel ein bewundernswerthes Raffinement in der Ausnutzung des theuren Baugrundes, dabei aber eine rühmenswerthe, oft munificente Ausstattung der Repräsentationsräume, der Vestibüle, Stiegenhäuser und der Höfe. Das Princip, alle zur Wohnung nothwendigen Haupt- und Nebengelasse, abgesehen von Boden und Keller, unter einem einzigen Verschlusse durch die Vorzimmerthüre zu haben, ist beinahe ausnahmsweise mit größter Konsequenz durchgeführt, auf bequeme innere Kommunikation der Wohnungen, geschickte Möbelstellung und den wünschenswerthen Komfort bei gesteigerten Bedürfnissen in ausgiebiger Weise Rücksicht genommen.

Es ist gewiß, daß unter den zahlreichen Privathäusern die meisten eine ganz ausgezeichnete, durchaus zweckmäßig entworfene Grundanlage zeigen, die, wenn die Bauvorschriften der Stadt Wien und das zu Gebote stehende Material in Anschlag gebracht werden, kaum raffinirter und rationeller ausgeführt sein können. Der Zinshausbau ist eine Spezialität der Wiener Architekten und Baumeister; einzelne derselben erwerben sich eine unglaubliche Routine in dieser Geschäftsbranche. Fälle, daß zehn größere Objekte gleichzeitig von einem Architekten in Ausführung sind, haben nichts Auffallendes, aber nur ganz riesigen Arbeitskräften und enormer Uebung ist es möglich, den Bau und die Leitung von dreiunddreißig Häusern gleichzeitig zu überwachen, wie dieß im Jahre des Heils 1870 zu Wien geschehen.

Je nach der Lage und voraussichtlichen Rentabilität modifizirt sich die übliche Eintheilung, steigert sich bis zum Familienhaus, das außer der Wohnung des Besitzers oft nur wenige vermiethbare Räume enthält, und bis zum glänzenden Palaste der hohen und niederen Aristokratie. Die schönsten Werke dieser Art befinden sich an und in der Nähe der Ringstraße; Mitglieder des Kaiserhauses sind hierbei mit gutem Beispiele vorangegangen, die Börsenkrösusse und die Großindustriellen sind eifrig nachgefolgt. Das Palais des Erzherzogs Wilhelm von Hansen, das des Erzherzogs Ludwig Victor von Ferstel, das Palais Württemberg von Zenetti und Abel, die Palais Todesko, Eppstein von Hansen, Wertheim von Ferstel, Franz Klein von C. Tietz, das Palais des Grafen Larisch von Van der Nüll und zahlreiche andere Paläste sind oft nicht blos durch vortreffliche architektonische Komposition der Façaden und der Interieurs ausgezeichnet, sondern enthalten einen wahren Schatz an modernen Kunstleistungen, zu denen die verschiedenen Maler-, Bildhauer- und Ciseleurschulen, sowie die Dank der Kunstgewerbeschule und dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie rühmlichst und in weiten Kreisen bekannte Kunstindustrie reichlich beitragen. Durch die leichte Verbindung mit Triest ist in Wien ein neues prachtvolles Steinmaterial, der Karst-Stein, eingeführt worden, ein lichtgrauer, feingesprenkelter Kalkstein vom feinsten Korne, der polirt und so rein bearbeitet werden kann, daß Hansen beim Baue des Palais Wilhelm die althellenische Technik des Fugenschleifens an der mit diesem Stein verkleideten Façade durchführen konnte. Ueberhaupt gehört dieser herrliche Palast*) zu dem Schönsten, was die neue Wiener Bauthätigkeit zu Tage gefördert hat. Eine Façade, deren Erscheinung die hohe gesellschaftliche Stellung des Besitzers dokumentirt, ein feines, durch und durch harmonisches Werk, das sich würdig den edelsten Produkten hellenischer Kunst zur Seite stellen kann, und um so rühmlicher für den Künstler, als derselbe bei der Konception und Ausführung vielfach durch den Willen des Bauherrn, — der als Hochmeister des Deutschordens wieder durch dessen Regeln bestimmt ist, — beschränkt wurde. Ein durch fein profilirte, horizontale Gesimse gegliedertes, mit starkem Konsolenkordongesims abgeschlossenes Untergeschoß enthält die ebenerdigen Räume, das Prachtvestibül, die Räume für Portier und Hausdiener, die Zeugkammern, dann nach innen die wunderbaren Prachtställe mit ihrer griechisch-dorischen Säulenarchitektur, die Portal-Stiege und den Haupthof mit gewölbten Arkaden, und gegen die Ringstraße ein Zwischengeschoß für die Hausoffiziere. Die ganze Fläche des Untergeschosses ist mit fein profilirten Karststeinquadern auf das sorgfältigste verkleidet. Drei mächtige Bogenportale führen in das Vestibül, das mit der Weite des Hofes korrespondirend die Breite eines Mittelrisalits bestimmt, welches die Dominanz der Façade bildet. Im ersten Stocke erheben sich im Mittelrisalit sechs ionische kannellirte Säulen von der feinsten Ausbildung aus demselben Karststein, mit dem die Façade verkleidet ist, zwischen sich mächtige Fenster mit Giebelverdachungen, eine gleiche Fensterarchitektur auch an den Seitentrakten, deren Wandflächen durch Pilasterstellungen gegliedert sind. Darüber ein Gebälk mit hohem Fries nach Art der Bibliothek von San Marco zu Venedig mit eingeschnittenen Fenstern und auf den Friesflächen mit reichen Basreliefs, nach dem Willen des hohen Bauherrn Schilde und Trophäen darstellend. Das Kranzgesims und die darauf gesetzte Balustrade schließt die Seitentrakte ab, während über dem Kranzgesims des Mitteltrakts eine Attika als viertes Stockwerk sich erhebt, die, mit Deutschordensrittern als Karyatiden der darauf ruhenden Gebällkröpfe geschmückt, eine reiche Be-

*) Ausführlich dargestellt im Jahrgange 1869 der Zeitschrift des österr. Ing.- u. Architektenvereins.

krönung durch Gesims, Balustrade und Trophäen erhält. Die ursprünglich beabsichtigten Kanephoren für die Gebälkkröpfe durften nicht ausgeführt werden. Für das Innere des Palastes ist der große Prachthof charakteristisch. Die Hoffaçade hat zu ebener Erde die schon erwähnten Pfeilerarkaden mit einschließenden Pilastern und Gesimsen, darauf einen mit der Fensterarchitektur der Hauptfaçade konformen ersten Stock, reiches Gebälk und Frieswerk mit kräftigem Reliefornament. Ein Glasdach deckt den ganzen Hof, der durch einen Caloriser heizbar gemacht ist. Unter den Hofarkaden befindet sich die Thür zur Prachtstiege, deren Stufen aus Karstmarmor und deren Umfassungswände mit einem prächtigen rothen Marmor bekleidet sind. Die Ausschmückung der erzherzoglichen Pracht- und Wohnräume gehört entschieden zu dem Schönsten, was die moderne Dekorationskunst hervorgebracht hat. Hansen ist in der glücklichen Lage, durch langjährige gemeinsame Uebung sich eine Dekorationsschule gebildet zu haben, die ihm mit Eifer und Verständniß an die Hand geht und mit welcher er schon Außerordentliches geleistet hat. Das „Wilhelmspalais", wie es von den Wienern genannt wird, steht zwischen zwei mächtigen, ziemlich gleich gehaltenen Zinspalästen und bildet mit ihnen eine Gruppe, bei welcher jeder Theil durch den andern gewinnt. Das Palais zeigt seine Feinheit durch die massige Breite der Nachbarn und diese wieder erscheinen durch die Noblesse des Palais gehoben, das sie mehr zur Geltung kommen läßt, als wenn zwischen ihnen gewöhnliche Zinshäuser eingebaut worden wären. Die ganze Gruppe harmonirt vortrefflich durch die trennende Färbung der einzelnen Objekte und durch die unterscheidenden Konturen. Bei den Nachbarn ist die Vierstöckigkeit bestimmt ausgeprägt, das Palais dagegen erscheint, obwohl es an den Flügeln dreistöckig ist und im Risalit vier Stockwerke enthält, doch in der Hauptsache nur als ein mächtiges einstöckiges herrschaftliches Gebäude: ein Erfolg, den Hansen, welchem die Auswahl des Platzes und das Arrangement mit den Nachbar-Architekten überlassen war, nicht blos für diese Gebäudegruppe, sondern auch als deutlichen Wink für die praktische Aesthetik errungen hat.

Das Palais Ludwig Viktor*) von Ferstel hat zwar eine ganz ausgezeichnete Lage in Betreff der von dem Palais aus gebotenen Ausblicke, es steht an der Ecke des Kolowratrings und Schwarzenbergplatzes und beherrscht alle dort einmündenden Straßen, vor allen die imposante Perspektive des Kärnthnerrings, ist aber auf einem unregelmäßigen, schiefwinkligen, auf drei Seiten freien, auf zwei Seiten angebauten Grunde errichtet und konnte theils wegen der Unregelmäßigkeit des Bauplatzes, theils wegen der durch die Konfiguration des Schwarzenbergplatzes, auf den seine Hauptfaçade geht, bedingten Gliederung nicht mit so einfachen Mitteln wirken, wie das nur eine Façade zeigende Wilhelmpalais, gehört aber unstreitig zu den reichsten und besten Arbeiten des genannten Architekten. Mit diesem Palais und dem gegenüberstehenden Palais Wertheim war der Ton für den Habitus des Schwarzenbergplatzes angeschlagen, welcher, von sechs grandiosen Palästen eingeschlossen, mit der Reiterstatue des Fürsten Schwarzenberg geschmückt, den zweiten Glanzpunkt der Stadterweiterung bildet, aber erst noch bedeutendere Wirkung gewinnen wird, wenn das jenseits der Schwarzenbergbrücke liegende Residenzschloß des Fürsten einer seiner Nachbarschaft würdigen Neugestaltung unterzogen sein wird. Die Eckpaläste des Schwarzenbergplatzes sind es hauptsächlich, an denen die durch zwei Stockwerke reichenden Säulen und Pilaster (die kolossale Ordnung) ihre neuerliche Wiederverwendung gefunden haben; im Gegensatze zu ihnen stehen die beiden von den bezüglichen Eckpalästen eingeschlossenen und gegen diese bedeutend zurücktretenden Mittelpaläste, deren einfache, überaus kräftige Gliederung und sorgfältige Ausführung ein erfreulicher Beweis ist für die bereits gewonnene sichere Haltung der durch die Stadterweiterungsaufgaben ausgebildeten Wiener Schule.

In den beiden nächst der Schwarzenbergbrücke stehenden Eckpalästen, deren Seitenfronten sich in gewaltigen Ausmaßen längs der Quais an der Wien hinziehen, begegnen wir einer Gebäudekategorie, welche ein spezielles Produkt unserer industriösen Zeit ist. Es sind Administrationsgebäude von Eisenbahngesellschaften, die den vorhandenen Pensionsfonds in geeigneter Weise sicherstellen und seine Zinsen bezahlen sollen, eine Kapitalanlage, welche in Wien seit Jahrhunderten von den reichen Klöstern und Stiftungen geübt wird. Etablissements dieser Art bedürfen einer großen Anzahl Bureaux, die bei den beschränkten Raumverhältnissen nicht leicht in der innern Stadt er-

*) Ingen.- u. Archit.-Vereins-Zeitschrift, Jahrgang 1869.

worben werden können, und da bei den zahlreichen neuen Unternehmungen diese Bedürfnisse in großem Maßstabe auftreten, so ist die Zahl der zu ähnlichen Zwecken eingerichteten Neubauten beträchtlich und zugleich Ursache, warum trotz hunderten neuer Zinskolosse noch immer ausgesprochene Wohnungsnoth herrscht. — Eine interessante Gebäudekategorie ist die der neuerlich bei uns eingebürgerten Genossenschafts- und Klubhäuser; diese Gebäude, ein Mittelglied zwischen Privat- und öffentlichen Bauten, sind die oft glänzenden Resultate von Sammlungen und Subskriptionen, welche einzelne Vereine und Genossenschaften behufs Gewinnung eines eignen Heerdes einleiten; Zeuge dessen das Künstlerhaus, ein Klubhaus der Künstlergenossenschaft, das dieser durch den unermüdlichen Sammeleifer des erfindungsreichen Architekten Stache mit einem großen, das Haus frei umgebenden Platz, beinahe geschenkt wurde, ein Gebäude von sehr hübscher Grundrißanlage, für Geselligkeitszwecke in den unteren und Ausstellungszwecke in den oberen Parthien, mit würdiger innerer und äußerer Ausstattung, aber gegen die vierstöckige Umgebung von zu zierlichen Dimensionen; Architekt Weber, der beim Bau dieses Hauses sein schönes Talent zur Geltung brachte, hat einen viel weniger rühmenswerthen Anfang mit Entwurf und Ausführung des Gebäudes der Gartenbaugesellschaft gemacht, das eines der Erstlinge der neuen Stadttheile, durch die ebenfalls zu kleinen Dimensionen mitten im reichsten Theil der Ringstraße und gegenüber dem vielbesuchten Stadtpark schon jetzt die Wünsche auf seine Beseitigung herausfordert.

Dagegen gehört das Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde, gegenüber dem Künstlerhause, ebenfalls von allen Seiten freistehend, von Haus aus mit beträchtlicheren Mitteln in Angriff genommen, nach seiner praktischen und künstlerischen Seite hin zum Bedeutendsten, was die letzten Jahre der Wiener Kunstthätigkeit uns errungen haben. Wieder begegnen wir hier dem Meister Hansen und seiner gräcisirenden Renaissance, die er so vortrefflich den vorhandenen Mitteln und Zwecken anzueignen weiß, ohne sich je wiederholen zu müssen. Mit jedem neuen Werke schafft dieser Künstler neue Typen voll Schönheit, voll überzeugender, durchschlagender Kraft. Seit Jahren wurden die großen Koncerte in dem einzig dazu geeigneten kais. Redoutensaal abgehalten; der Saal im alten Musikvereinsgebäude war für die Riesenfrequenz viel zu klein, seit Jahren ist das Konservatorium für Musik in höchst ungeeigneten Miethlokalen untergebracht gewesen. Als daher die Gesellschaft der Musikfreunde den Entschluß faßte, allen daraus erwachsenden Nachtheilen durch den Bau eines geeigneten Vereinshauses ein definitives Ende zu machen, fanden sich bei der bekannten Begeisterung der Wiener für ihre Kunstdomäne bald beträchtliche Mittel, um ein der musikalischen Muse würdiges Werk begründen zu können. Durch Sammlungen, Koncerte, Lotterien, wurden beträchtliche Summen zusammengebracht, Mäcene halfen mit Kapitalien unter billigen Zinsen nach, und der herrliche Musiktempel*) konnte endlich zu Anfang dieses Jahres nach geschehener feierlicher Schlußsteinlegung durch S. M. den Kaiser seiner Bestimmung gänzlich übergeben werden, nachdem schon viel früher ein Theil des Gebäudes für die Zwecke des Konservatoriums hergerichtet war. Das war ein Jubel in der Wiener Musikwelt, als endlich der große Saal von den Weihechören erklang und alle Töne voll und rein ohne gefürchteten Wiederhall zum Herzen drangen, aber nicht geringer war er in den Kreisen der bauenden Welt, die in dem entzückend schönen Schmucke der Säle und Hallen ein Stück antiker Herrlichkeit fanden, blühende, lebendige, plastische, klassische Musik für das Auge — und allgemeine Trauer herrschte, als die ganze Pracht nach kaum sechs Tagen, durch den Rauch und Ruß vom Brande der Garderobe geschwärzt, verschwunden und die Wiederherstellung der Säle und Hallen die Benutzung und den Genuß derselben unterbrach. — Der Schaden ist schon lange ausgeglichen, und glänzender als zuvor ist das Werk aus dem Feuer erstanden. Das Gebäude ist bis auf die Figuren der Giebelfelder vollendet, die, ein eignes Verhängniß, schon einmal vollendet, an ihrer Erzeugungsstätte durch den Brand des Etablissements von Grund aus zerstört wurden.

Unser Holzschnitt zeigt nur die Konturen der Hauptfaçade, den Reiz der Farben und Vergoldung muß sich der Leser dazu denken; das ebenerdige Stockwerk als Unterbau ist sammt Mezzanin in rauhem Quaderputz (Wetterstuck) in äußerst gelungener Färbung hergestellt. Im Hauptstockwerk sind die Formsachen in gelblich grauer Sandstein-Farbe geputzt, die Mauerflächen in warm rothem Grunde,

*) Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1870. Den einen der dort beigegebenen Stiche haben wir mit freundlicher Bewilligung der Redaktion unserem Holzschnitte zu Grunde gelegt.

Das neue Musikvereinsgebäude in Wien.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

der Kapitälfries des Mittelaufbaues ist vergoldet, der Grund von dem die Giebelfiguren sich abheben, soll gleichfalls vergoldet werden. Die ursprünglich offen gedachte Logia der Façade sollte durch ihre prachtvolle Dekoration die Façadenwirkung erhöhen, wirkt aber auch in ihrer jetzigen Gestalt, wo sie aus Zweckmäßigkeitsgründen verglast ist, durch den Figurenschmuck und die durchscheinende Malerei. Die Seitenfaçaden sind durch Wandpilaster gegliedert. Das von früheren Meistern versuchte System des Einbauens zwischen massige Pfeiler ist hier mit Feinheit und Geschick durchgeführt, der ebenerdige Stock sammt dem Mezzanin präsentirt sich als einheitlicher wohlgegliederter Unterbau, auf dem das Hauptstockwerk mit Pilastern, großen Fenstern mit Giebelverdachungen, darüber noch kleinen Mezzaninfenstern sich erhebt und durch Gesimsgebälk und eine Balustradenattika mit dekorativen Postamentfiguren abschließt. Die Seitenfaçade zerfällt durch dieses zweimalige Zusammenfassen von Ganz- und Halbstock zu je einem einzigen Architekturtheil, obwohl sie in der Wirklichkeit drei Stockwerke enthält, in einen großen, ebenerdigen und ersten Stock und fügt sich in dieser Weise harmonisch in den Rahmen der Hauptfaçade, die einschließlich der hohen Saalfenstergalerie nur ein hohes ebenerdiges Geschoß mit den Vestibülarkaden, einen Hauptstock in der Form einer Loggia und das erwähnte Stockwerk der Saalfenstergalerie zeigt. Als Hintergrund der Seitentrakte hebt sich die letztere in der ganzen Länge des Saalbaues als ein viertes Stockwerk hoch über dieselben, die Architektur des Aufbaues der Hauptfront, die Bogenfensterreihen, Pilaster und die prächtige Farbenstimmung auch an den langen Seitenfronten fortsetzend. Von reizender Zeichnung und Erfindung sind die Eck- und Giebelakroterien des Saalaufbaues mit den von ihnen abgeschlossenen Stirn- und Firstgiebelreihen. Erfreut wird das Auge durch die klassische Ruhe des gelungenen Werkes, denn mitten im wüsten modernen Welttreiben tritt ihm die keusche Erscheinung antiker reiner Gestaltung befreiend entgegen.

Das Innere des Musikvereinsgebäudes enthält hauptsächlich drei wichtige Räume, in denen sich die künstlerische Aufgabe konzentrirte, und außerdem alle jene Gelasse, welche das Konservatorium für Musik, die Nebenbestimmung des großen Saals als Gesellschafts- und Ballsaal und andere Bedingungen ergaben. Diese drei Räume sind der große und der kleine Konzertsaal und die mächtige, lang gestreckte Stiegenhalle, deren Farbenpracht und Goldschimmer sowohl bei Tages- als Abendbeleuchtung von überraschender Wirkung ist. Zwei breite Prachttreppen rechts und links vom Eingangsvestibüle führen in das Atrium des großen Saals, welches, um mehrere Stufen höher als der Saal, einen überraschenden Ueberblick desselben bietet. Der große Saal ist ein mächtiges Oblongum mit horizontaler Felderdecke, ringsum mit einem Logeneinbau, dessen Architrave an beiden Langseiten auf Hermen, an der Seite des Atriums auf prächtigen ionischen Säulen ruhen, während gegenüber ein vortrefflicher, reich geschmückter Orgelbau auf der Orchesterseite die Architektur des Saals und der Logen organisch verbindet und das Schaustück desselben bildet, alles übergossen von reinster Farbenharmonie und strahlend im Glanze des Goldes, dazu der Schmuck der Wandarchitektur durch Kolossalbüsten berühmter Tonkünstler und die Decke durch die vortrefflichen Deckengemälde Eisenmenger's geziert. Von einem beinahe noch feineren Gehalte ist der kleine Konzertsaal, parallel mit dem großen im linken Seitentrakte gelegen, durch einen Korridor und eine Reihe von Gemächern vom Hauptsaal getrennt. Der kleine Saal bildet gleichfalls ein Oblongum, das, an den beiden Schmalseiten durch säulengetragene Galerien abgeschlossen, an den Langseiten mit Balkonen auf einer Konsolenreihe versehen ist. Die Decke dieses Saals enthält, nach Art der Hypäthraltempel ein wohl verglastes satteldachförmiges Oberlicht und eine leichte Kassettirung, vorherrschend weiß mit Gold; die oberen Galerien der Schmalseiten werden durch ähnliche vergoldete Hermen gestützt wie die der Logen des großen Saals, darunter ionische Säulen von rothem Stein mit Goldkapitäl. Der untere Wandgrund zeigt die Imitation des verde antico, mit welchem die rothen Wandpilaster und die dunkeln Feldergründe vortrefflich zusammenstimmen. Im großen Saal sind umgekehrt die Säulen grün und der untere Wandgrund roth, während der Wandgrund über den Logengalerien durchaus in giallo antico mit dunklen Einfassungen der plastischen Wandtheile und reicher farbiger und goldener Ornamentation aller Gliederungen durchgeführt ist. Der Farbenreiz beider Säle erhöht sich noch durch die glänzende Beleuchtung, für welche in reichstem Maße und in raffinirtester Weise gesorgt ist. Wien besitzt jetzt durch diesen Prachtsaalbau und den Zuschauerraum

des Opernhauses zwei der musikalischen Muse geweihte Räume, wie sie würdiger und schöner an keinem Orte der Welt wieder gefunden werden können. Daß solche der Pflege der Kunst gewidmeten Werke, so munifizent ausgestattet, durch Privatmittel geschaffen wurden, gereicht den Stiftern und allen, die sich dabei betheiligten, zu hoher Ehre. Das Interesse, mit welchem die Intelligenz der Bevölkerung und insbesondere alle Fach- und Kunstgenossen diese Vereinshäuser vom Beginne bis zur Vollendung begleiten, ist ein Beweis für das richtige Verständniß dieser bedeutungsvollen Errungenschaften. — Ein weiteres, hauptsächlich für gesellige Zwecke errichtetes Klubhaus ist das Adelscasino am Kolowratring von Romano, durch seine prachtvolle Façade und die großen Dimensionen seiner Stockwerke und architektonischen Details auffallend und vortheilhaft sich auszeichnend. Daß hiezu Geld vorhanden war, darf wohl nicht wundern. — Dagegen sind zwei andere Vereinshäuser, deren Pläne vor Kurzem auf dem Konkurswege gewonnen wurden und deren Bau soeben in Angriff genommen wird, abermals ein Beweis für das Interesse, welches man dem öffentlichen Wirken wissenschaftlicher Vereinsbestrebungen entgegenbringt. Der niederösterreichische Gewerbeverein und der österreichische Ingenieur- und Architektenverein, der erstere mit einem kleinen Vermögen, der letztere gerade seine Schulden tilgend, faßten kühn den Entschluß, noch bevor die letzten Stadterweiterungsgründe veräußert wurden, sich einen Baugrund auf billige Art zu erwerben und darauf ein Vereinshaus zu bauen, das zusammen beiläufig eine halbe Million kosten wird. Man sammelte ein halbes Jahr, (die Sache ward gut und geschäftsmäßig angepackt) und hat jetzt das Baukapital zu $^2/_3$ Theilen geschenkt und zu einem Drittheil zu mäßigen Zinsen zugesichert. Beide Vereine sind im Laufe eines Jahres zu ansehnlichen Hauseigenthümern geworden. Die Entwürfe für beide Vereinshäuser, die an der Lastenstraße in der Nähe der künftigen Kunstakademie liegen werden, werden dieser Tage in der Ingenieur- und Archit.-Vereins-Zeitschrift veröffentlicht werden. — Dieses glänzende Resultat der Opferwilligkeit einzelner Industrieller und der Gesellschaften ist um so höher anzuschlagen, als ebenfalls, durch den österr. Ingenieur- und Architektenverein angeregt, dem Erbauer der Semmeringbahn, Baron v. Ghega, vor Kurzem ein Monument durch freiwillige Beiträge von Privaten und Eisenbahngesellschaften gebaut werden konnte, dessen Bedeutung durch eine große, aus den Ueberschüssen der Sammlung gemachte Reisestiftung für Studirende des Wiener Polytechnikums erfreulich erhöht wird. Die überaus zahlreiche und namhafte Betheiligung an solchen für Vereinszwecke eingeleiteten Sammlungen beweist die warme und freudige Opferwilligkeit der betreffenden Kreise, wenn es Zwecken gilt, die den wichtigen geistigen Interessen unserer Zeit dienen sollen. — Endlich ist als Abschluß der Reihe wichtiger Privatbauten, die einen vermittelnden Uebergang zu öffentlichen Bauwerken bilden, des Umbaues und Neubaues eines kolossalen Hotels auf den Stadterweiterungsgründen zu gedenken, das einer Aktiengesellschaft gehört, die es sich zur Aufgabe macht, neben einer respektabeln Dividende auch die Zwecke der Kunst durch den Bau eines prachtvollen Speise- und Gesellschaftssaales zu fördern. Dieser Saalbau, ein Prachtstück ersten Ranges, strotzend von Gold und kostbaren Materialien, ist von dem Architekten des Aktienhotels, Karl Tietz entworfen und durch herrliche Wand- und Deckengemälde Eisenmenger's, Bitterlich's u. A. geschmückt. Alle Erfahrungen und Erfindungen auf dem Gebiete des Hotelbaues sind in dem kolossalen Etablissement vertreten, dessen ökonomische Dispositionen und mechanische Einrichtungen für den Personen- und Bagagetransport in die Stockwerke besonders sehenswerth sind.

Mit den Stadterweiterungsplänen wurden gleichzeitig verschiedene Vorschläge in Verbindung gebracht, welche die schwierige innere Kommunikation der Altstadt, eine wahre Kalamität für den riesigen betäubenden Verkehr, bequemer zu machen bezweckten. Hierdurch waren auch in der innern Stadt auf den kostbarsten Baugründen in der Nähe des Stephansplatzes und Grabens wichtige Neu- und Umbauten nothwendig geworden. Der Preis von 2100 fl. für je 1 Quadratklafter Baugrund giebt einen Maßstab des Werthes dieser Plätze. Die Erweiterung der Verbindung zwischen Graben und Stephansplatz gab hauptsächlich den Architekten des Opernhauses Gelegenheit, durch den Bau des Haas'schen Waarenhauses, eines Monumentalbaues in Bezug auf Material und Konstruktion, ihre geläuterte Auffassung künstlerisch durchzuführender Nutzbauten an den Tag zu legen. Sie entledigten sich dieser Aufgabe nach ihrer praktischen Seite hin in meisterhafter Weise, die künstlerische Leistung, so imposant die Portalparthie, so zierlich und so genial gezeichnet das gesammte Detail

auch ist, krankt an demselben Fehler, an welchem das Opernhaus und das Palais Larisch leiden: die Massenvertheilung und Gruppirung befriedigt nicht, die Kontraste sind zu hart, oft nicht gelöst, nicht organisch motivirt. Man sieht die Absicht, mächtig wirken zu wollen, der Eindruck des Ganzen ist mehr überraschend als erfreuend und befriedigend. In geringerem Grade fällt dies bei dem Nachbargebäude des Waarenhauses gegen den Graben hin auf, das von einem der tüchtigsten Schüler Van der Nüll's, Hasenauer, erbaut mit einem fabelhaften Aufwand von kostbarem Material und einer ausgezeichnet studirten Einrichtung einen Reichthum von Architekturformen verbindet, der sogar in Wien Erstaunen erregen mußte. Blaugrauer Flammenmarmor für Säulenstämme, Carrara für Basen, Kapitäle und Figuren, Salzburger, rother, grauer, gelber Marmor für die Wandarchitektur, Kalk- und Sandsteine aus der Umgegend und vom Karst in der sorgfältigsten Bearbeitung für die Konstruktionsmassen, Broncearbeiten und Vergoldung für die Ausstattung und Dekorationen, endlich wohl auch noch Terrakotten und Cementgußsachen für Gesimsornamente sind außen und innen, besonders auch in dem als gedeckter Bazar ausgebildeten Lichthofe und auf der rückwärtigen Front des Gebäudes auf's reichste vertreten. Das Ganze ist ein glänzendes Beispiel modern französischer Louvrerenaissance mit einzelnen originellen, vortrefflichen Parthien; die Hauptfaçade aber in der Massen- und Farbenwirkung unruhig, mehr überraschend als befriedigend.

Bei so vielfachen und schwierigen Aufgaben ist die Frage nach den geistigen und materiellen Kräften zur Bewältigung der Arbeitslast gerechtfertigt. Die Antwort darauf lautet: es hat nie, weder an den einen noch den andern gefehlt; je mehr Arbeit zu bewältigen ist, desto mehr Kräfte wachsen zu, je größer die Arbeitstheilung, desto massenhafter, desto leichter die Produktion. — Nicht leicht verirrt sich ein Zinshausarchitekt in eine Aufgabe des Monumentalbaues, und nur in Ausnahmefällen werden Architekten ersten Ranges sich mit Aufgaben des Zinshausbaues befassen. Die geistige Bauarbeit hat sich allmälig mehr oder weniger getheilt, es haben sich für die wichtigeren Branchen Spezialitäten ausgebildet, die in ihrem Genre Ausgezeichnetes zu leisten im Stande sind. Auch nach den Kunstrichtungen spezialisirt man sich; die beiden akademischen Meisterschulen, die der Renaissance durch Hansen, die des Mittelalters, speziell der Gothik, durch Schmidt vertreten, verstehen sich von selbst, ebenso die Ferstel's, des bisherigen Fachschulvorstandes der Bauschule am Polytechnikum, dessen neue Werke immer mehr auf die reine römische Renaissance hinweisen. Die Jüngeren nüanciren sich theils nach der einen oder andern Richtung, oder nach individuellen Neigungen. Die älteren, der Schule fernstehenden Praktiker, oft sehr tüchtige Kräfte, sind mit den Führern und der Jugend doch durch das Band der Fachvereine in so engem Kontakte, daß, so mannigfaltig auch die einzelnen Leistungen sind, doch durch alles ein gemeinsamer, nicht in kleinlichen Aeußerlichkeiten erkenntlicher, sondern durch die allgemeine Tüchtigkeit charakterisirter Zug durchgeht, ein Produkt des wechselseitigen Einflusses, den das gemeinsame Fach bedingt. Nichts ist mannigfaltiger als die einzelnen Privatbauwerke Wiens, nichts wird verschiedener sein als die zum Theil vollendeten, zum Theil in Angriff genommenen, zum Theil erst projektirten öffentlichen und Monumentalbauten. Diese Mannigfaltigkeit ist der Beweis für die herrschende individuelle künstlerische Freiheit. Die Uniformität der neuen Straßen in Paris ist langweilig und erschlaffend, die Mannigfaltigkeit in den Straßen von Wien ist anregend, unterhaltend, reizend, ein dauernder Gewinn für die Wiener Architekturschule! Die Präponderanz einer Persönlichkeit erdrückt die Freiheit des Schaffens; in der Zeit der ausschließlichen Herrschaft der akademischen Architekturschule Van der Nüll's erhielt das ganze Bauwesen ihren Stempel aufgeprägt, die Uniformität und die Langweile war besiegelt. — Niemand ist jetzt noch bestrebt, etwas ganz Nagelneues machen zu wollen, einen neuen Stil zu erfinden nach Art der Maximilianstraße, einen Arsenalstil, nur neue Formen für bekannte Zwecke — nicht anerkannt schöne. Diese allgemeine, wesentlich negative Erkenntniß dankt man nächst dem Wirken der Einzelnen auch jenem der Fachvereine und dem dadurch immer mehr Boden gewinnenden Ausstellungswesen, das, vom Reklameschwindel abgesehen, vortreffliche Früchte trägt. Insbesondere ist es der österr. Ingenieur- und Architekten-Verein, dessen Bedeutung für das Bauwesen nicht blos durch die numerische Stärke des Vereins, sondern hauptsächlich durch dessen maßvolle sachgemäße Besprechung der Tagesfragen in den wissenschaftlichen Komités und Vorträgen immer mehr zur Geltung kommt. Beweise dafür sind die Erfolge, welche der Verein vielfach durch seine von den Behörden und Privaten ver-

langten Gutachten erzielt, Beweise für sein Streben und Wirken unter anderm die lebendige Parteinahme in der Museumsangelegenheit, seine berathende Theilnahme an der Baugesetzgebung, der Donaubrückenfrage, die Kreirung der Ghegastiftung, ein materieller Beweis seiner Bedeutung der Bau seines Vereinshauses. So reichlich blüht ein Baum nur in besonders gesegneten fruchtbaren Jahren und in einem ausgezeichnet guten Boden. Daß dieser in reichem Maße vorhanden ist, zeigt das rührige Treiben auf dem beschränkten Gebiete der Privatarchitektur, dessen Resultate eine dauernde Errungenschaft für die jetzige und künftige Kunstlehre bilden, zeigen die wenigen jetzt vollendeten öffentlichen Bauten, deren Besprechung den maßgebenden Einfluß derselben nachweisen wird. Zu welchen Hoffnungen werden uns erst die Resultate berechtigen, welche uns die nächste Zukunft durch die großen Monumentalbauten, die Museen, Parlamentshäuser, die Universität, das Rathhaus und den Neubau der Kaiserburg bringen wird! Welche Thätigkeit wird sich entfalten, wenn die neuen Eisenbahnen in Betrieb kommen, die Donau regulirt sein wird! Welcher Nutz- und Kunstwerth wird uns durch die Hochquellenleitung zuströmen!

W. Doderer.

Die neuesten Leistungen des Farbendrucks.

Da der Farbendruck in unserer Zeit eine so hervorragende Rolle zu spielen beginnt, dürfte es den Lesern nicht unwillkommen sein, in einer Uebersicht den Bestrebungen und Leistungen dieses jüngsten Zweiges der vervielfältigenden Künste zu begegnen. Deutschland, England, Frankreich und Amerika wetteifern in der Fortbildung und Benutzung desselben, große Unternehmungen wurden zu diesem Behufe gegründet, hervorragende Künstler dafür gewonnen und von der Nachbildung der edelsten Kunstwerke bis zur Herstellung der einfachsten, gewerblichen Formen und Muster nach allen Richtungen hin eine ebenso intensive als erfolgreiche Thätigkeit entwickelt.

Betrachten wir zunächst Berlin, die Wiege des Oelfarbendruckes, so sehen wir das schon seit Jahren thätige Atelier von Storch und Kramer in stets steigender Produktion begriffen; allein wenn wir auch dem Fortschritte, welcher daselbst in Bezug auf die Technik erreicht wurde, die gebührende Anerkennung nicht versagen wollen, so läßt sich andererseits doch nicht verkennen, daß die künstlerische Seite, das wahrhaft freie Verständniß der nachzubildenden Originalwerke, sowie die scharfe Charakteristik der einzelnen Objekte sehr vieles zu wünschen übrig läßt. Was durch außerordentlich fleißige Ausführung, sowie durch die Verwendung einer großen Zahl von Farbensteinen in Bezug auf Zartheit der Details und Weichheit der Töne gewonnen wird, geht durch eine gewisse Kleinlichkeit der Zeichnung, welche jede Eigenart des Originals verwischt, wieder verloren; allein ungeachtet dieser Mängel, welche eine so hervorragende und strebsame Anstalt wohl zu beseitigen wissen wird, müssen die Leistungen derselben, speziell die Landschaften aus der Schweiz und Italien, sowie die figurenreichen Genrebilder aus dem italienischen Volksleben als in hohem Grade verdienstlich und beachtenswerth bezeichnet werden.

Einige Arbeiten des erst vor Kurzem entstandenen Ateliers von Otto Troitsche zeichnen sich durch ungemein festen, klaren Farbensatz, verbunden mit ebenso entschiedener wie korrekter Zeichnung sehr vortheilhaft aus und lassen die vorwiegende Anwendung von Tusche, Pinsel und Messer, dieser Werkzeuge vorgeschrittenster lith. Technik, erkennen. Zwei große Blätter nach Gemälden von Renzel geben die Vorzüge dieses fein empfindenden Künstlers auf das Vollkommenste wieder; einige Schweizerlandschaften nach Teichel übertreiben jedoch beinahe die oben angedeuteten Vorzüge und streifen dadurch hart an eine dekorative, rein äußerliche Wirkung.

Vortrefflich in jeder Beziehung sind die aus Steinbock's lith. Anstalt hervorgegangenen Aquarell-Imitationen nach Hildebrandt's berühmten Studien; minder fein, aber sehr wirkungsreich einige große Bilder nach Plockhorst, von denen eines, eine Winzerin, Trauben in einem Korbe auf dem Kopfe tragend, die weiteste Verbreitung fand.

Gerold's Specialgeschäft beschäftigt sich fast ausschließlich mit Oelgemälde-Imitationen, in welcher Richtung sehr Vorzügliches geleistet wird. Eine Reihenfolge großer Oelgemäldekopien, welche aus demselben hervorgegangen sind, darunter Blätter nach Meyerheim, Engelhardt u. A. leisten in Bezug auf Farbe und Wirkung das Aeußerste. Auf Leinwand aufgezogen, ersetzen sie wirklich in jeder nur irgend erreichbaren Weise die Originalbilder. — Die Arzbach'sche Druckerei bemüht sich, vorzügliche ältere Gemälde des Berliner Museums herauszugeben und hat in dieser Richtung auch schon einiges Anerkennenswerthe geleistet. Die Anstalten von Winkelmann und Söhne (H. Porsch) und W. Loeillot veröffentlichen soeben das Prachtwerk von Köhler, die „polychromen Meisterwerke Italiens". Was Richtigkeit der Perspektive und Architektur, Klarheit der Farbe und des Tones, sowie Solidität des Druckes betrifft, müssen diese Blätter unbedingt zu dem Besten gezählt werden, was in diesem Gebiete bisher geleistet wurde.

Im Großen und Ganzen zeigt Berlin das entschiedenste Streben, die Chromolithographie zu einer vollständigen Imitation des Originales zu erheben und auf diese Weise die vorzüglichsten Kunstwerke gewissermaßen zu demokratisiren. Allein auch den Bedürfnissen des Buchhandels wird Rechnung getragen und die Zwecke der Industrie sorgfältig im Auge behalten. Diese ernste Thätigkeit blieb denn auch nicht ohne Erfolg; bereits hat sich ein sehr lebhafter Export dieser Kunsterzeugnisse herangebildet, und eigene Vereine, speziell zur Pflege des Farbendruckes gegründet, haben in kurzer Zeit eine außerordentliche Theilnahme und Verbreitung gefunden.

In Wien datirt die künstlerische Bewegung auf dem Gebiete des Farbendruckes erst vom Ende der fünfziger Jahre, und zwar war es die Staatsdruckerei, welche zuerst in einem größeren Werke Grefe's Aquarellstudien nach mittelalterlichen Baudenkmalen Niederösterreichs zu imitiren versuchte, und dieß im Ganzen befriedigend, bei einzelnen Blättern sogar in hohem Grade erreichte.

Hierauf nahm sich die neubegründete lith. Anstalt von Reiffenstein sehr ernstlich dieses Kunstzweiges an und begründete zu seiner Ausbildung in Verbindung mit Grefe ein eigenes Aquarellalbum, dem sich bald eine ganze Reihe weiterer Unternehmungen anschlossen.

Dann traten auch die Verlagshandlungen von Hölzel und Paterno mit eigenen für den Farbendruck berechneten Druckereien hervor, denen sich noch Hartinger, Köcke, Fein, Katzianer und Andere anreihten.

In künstlerischer Beziehung war man indessen allmählich von der Aquarell-Nachahmung zur Oelgemälde-Imitation vorgeschritten; Künstler wie Schamms, Baronne, Pittner, Seelos, Grefe u. s. w. arbeiteten mit rastlosem Eifer und gründlichen Studien an ihrer künstlerischen und technischen Ausbildung; Letzterer errichtete zu diesem Behufe sogar ein eigenes Atelier, das eine sorgfältige Organisation erhielt, und erreichte es denn auch binnen wenigen Jahren, daß der Wiener Farbendruck unmittelbar neben den englischen gestellt werden und auf dem Weltmarkt mit Erfolg konkurriren konnte.

Aus der überreichen Produktion, welche sich in Wien innerhalb der letzten vier Jahre entwickelte, erwähnen wir nur das Bezeichnendste.

Bei Reiffenstein erschien: ein botanisches Prachtwerk in 40 Blättern über die Aroideen im Auftrage des Kaisers Max, lith. von Grefe, Bauer, und Strohmaier, dann ein Album von beinahe hundert Aquarellen nach den Aufnahmen des Erzherzogs Ludwig Salvator, von Baronne u. A. lith., darunter einzelne Blätter von großer Vollendung, endlich eine ganze Reihe voll Oelgemälde-Imitationen nach Gude, Renzel, Selleny, Ruß u. A., zumeist für den Export nach Amerika bestimmt und im Ganzen von solider Durchführung, hie und da jedoch eine gewisse Knappheit in der Anzahl der verwendeten Farbensteine empfinden lassend.

Hölzel und Paterno verlegen meist Nachbildungen von Oelgemälden, gleichfalls vorwiegend für den amerikanischen Markt berechnet, einige Bilder nach Gauermann, lith. von Weeber, Schamms und Marastoni, sind mit großer Sorgfalt ausgeführt, und finden eine weite Verbreitung.

Ein neuentstandenes Spezialgeschäft für Farbendruck von S. Czeiger trifft dem Vernehmen nach eben Vorbereitungen zur Herausgabe großer ganz vollendeter Nachbildungen von bedeutenden Meisterwerken moderner Künstler; nach dem Programm soll dabei das Aeußerste angestrebt werden. Im Interesse der Kunst wäre die Realisirung dieses Planes jedenfalls wünschenswerth.

Grefe's Atelier, welches auch bei diesem Projekte betheiligt ist, veröffentlichte indessen die ersten 40 Blätter eines großen, von Komlosy herausgegebenen Werkes über sämmtliche Rosenarten, eine Anzahl Aquarellstudien vom Nil, einem größeren Werke über Aegypten angehörig, dann 10 Blätter des Albums der deutschen Alpen, an Ausführung und Naturwahrheit wohl das Schönste, was über dieselben bisher erschienen ist, endlich eine große Zahl Nachbildungen von Gemälden von L. Müller, Renzel, Gesellschap, Ranftl, Noerr u. s. w. — Gedruckt sind diese Arbeiten vorwiegend bei Reiffenstein, dann in der Staatsdruckerei, bei Köcke und Fein, und verdienen auch in dieser Beziehung alle Anerkennung.

Allein ungeachtet des lebhaften Aufschwunges, von welchem alle diese zahlreichen und größtentheils trefflichen Arbeiten Zeugniß geben, bleibt für Wien nach zwei Richtungen hin noch sehr vieles zu thun übrig. Zunächst kommt es dem Beobachter höchst befremdlich vor, daß die großen Schätze des Belvedere, so wie der verschiedenen Privatgalerien in dieser Beziehung noch ganz und gar unbeachtet geblieben sind; begreift man denn gar nicht, daß wahrhaft künstlerisch durchgeführte Imitationen nach den herrlichen Werken eines Rubens, Rembrandt, van Dyck, Tizian, Dürer, an denen diese Sammlungen so reich sind, in kurzer Zeit den außerordentlichsten Erfolg haben und den Weltmarkt erringen würden?

Ebenso auffallend ist die ungenügende Verwendung, welche der Farbendruck in Wien für industrielle Zwecke findet. Da hat z. B. das Museum für Kunst und Industrie eine Menge der prachtvollsten Muster und Originalien aufgehäuft und der österreichischen Industrie damit gewiß einen sehr wichtigen Dienst geleistet. Allein wahrhaft praktisch verwerthen könnte der Gewerbsmann und Fabrikant all diese Dinge erst dann, wenn er sie in Gestalt von getreuen, — und zwar in Form und und Farbe getreuen — Nachbildungen fortwährend zur Hand haben könnte; das kann nur der Farbendruck — wenn zweckmäßig angewendet — ermöglichen.

München, das einst in den Ateliers von Piloty sen. und Hanfstängl so Ausgezeichnetes leistete, daß es lange Zeit den ersten Platz unmittelbar neben Paris behauptete, scheint sich für den Farbendruck in ungleich geringerem Maße zu interessiren; es sind wohl einige vorzügliche Blätter daselbst erschienen, jedoch nur sporadisch, ohne zusammenhängendes Streben, ohne die Merkmale einer selbständigen Schule an sich zu tragen.

Die eigenthümlichen Kunstverhältnisse München's, welche weit mehr die Malerei als die vervielfältigenden Künste begünstigen, so wie der hieraus resultirende Mangel an großen lith. Anstalten erklären diese Erscheinungen wohl zur Genüge.

In kunsttechnischer Beziehung bemerkt man noch allzusehr das Festhalten an den Traditionen der Schwarzlithographie, d. h. man zeichnet die einzelnen Farbensteine vorzugsweise mit der gespitzten Kreide, womit sich zwar ein sehr schönes „Korn" erzielen läßt, dem Farbendrucke jedoch mehr der Charakter einer kolorirten Schwarzlithographie, als einer eigentlichen Bilderimitation verliehen wird. Verschiedene große Blätter nach Tizian, Murillo u. s. w. liefern den Beweis dafür. Andererseits sind jedoch durchgehends die eigenthümlichen Vorzüge der Münchener Malerschule bemerkbar: gediegene, verständnißvolle Zeichnung, großer Fleiß und somit eine sehr detaillirte sorgfältige Ausführung.

Außerdem erscheinen in Deutschland wohl noch hie und da ganz treffliche Arbeiten, wie z. B. in Leipzig durch die lith. Anstalt von Bach das Album: „Deutsche Kunst in Bild und Lied," in Düsseldorf u. A. ein großes vortreffliches Blatt nach Nordenberg's „Hochzeit in Bleking", in Stuttgart schöne Illustrationsarbeiten u. s. w., aber eine größere einflußreiche Produktion tritt nirgends mehr hervor.

Nächst Deutschland ist es vorzugsweise England und zwar fast ausschließlich London, wo der künstlerische Farbendruck selbständig auftritt und wahrhaft gediegene Werke schafft.

Analog der großen Entwicklung und Pflege der Aquarellmalerei, — für welche in London allein

fünf eigene Vereine bestehen, — tritt auch auf dem Gebiete des Farbendruckes die Imitation von Aquarellen dominirend hervor. Ausgezeichnete Künstler beschäftigen sich ausschließlich damit und haben diesen Kunstzweig auf eine solche Stufe der Vollendung gehoben, daß selbst das geübteste Künstlerauge oft Mühe hat, die Nachbildung von dem Originale zu unterscheiden.

Der englische Farbendruck genießt den immensen Vortheil, von einem unermeßlichen Welthandel getragen zu werden.

Amerika und Indien, das Kapland nicht minder als Australien empfinden in ihren wunderbar aufblühenden Kulturstätten das lebhafteste Bedürfniß, den errungenen Wohlstand auch in der Weise zu genießen, daß man sich mit Werken der Kunst umgiebt; Originalarbeiten von höherem künstlerischem Werth sind jedoch sehr schwer zu erlangen oder kommen außergewöhnlich theuer zu stehen, man begnügt sich also fast durchgehends mit deren Facsimiles durch den Farbendruck, an welchen man zwar sehr hohe Anforderungen stellt, für den man aber auch sehr hohe Preise (meist das Doppelte oder Dreifache gegen deutsche Arbeiten) bezahlt.

Durch diese Verhältnisse erklärt sich die außerordentliche Produktivität Englands an Chromolithographien; die Auflage eines Blattes vertheilt sich über die ganze civilisirte Welt, ist also rasch untergebracht und macht neuen Arbeiten Platz; sie bedingen auch eine außerordentliche Vielseitigkeit, da sowohl der Geschmack als das Bedürfniß so sehr verschieden sind, daß von der Imitation einer Raffaelischen Studie bis zum Portrait eines Rennpferdes alles Darstellbare verlangt wird.

Die hohen Preise, welche für vorzügliche Arbeiten erzielt werden, haben wieder die gute Folge, daß die Unternehmer Künstler von ausgezeichneten Fähigkeiten mit der Ausführung betrauen und ihnen dafür eine unbegränzte Anzahl von Farbensteinen zur Verfügung stellen können. Der Drucker ist in der Lage, die besten Arbeiter so wie die vorzüglichsten Materialien verwenden, den Druck selbst aber mit beinahe künstlerischer Sorgfalt ausführen und jede fabriksmäßige Ueberstürzung vermeiden zu können.

Die große Zahl der disponiblen Farbensteine gewährt dem Künstler den Vortheil, sich zur lith. Ausführung fast ausschließlich des Pinsels und der Tusche bedienen zu können. Diese Behandlungsweise, an und für sich die geistvollste, welche in der Lithographie möglich ist, bringt die sattesten Farben, die feinsten Töne und die unmerklichsten Uebergänge hervor.

Es ist unmöglich, das überreiche Material auch nur annährend im Detail zu besprechen, wir müssen uns darauf beschränken, die Hauptrichtungen flüchtig anzudeuten. Da treten denn zunächst die außerordentlich sorgfältig durchgeführten Nachbildungen berühmter alter Gemälde, als ein Unternehmen hervor, das überall, wo Kultur und Bildung herrscht, Freunde und Theilnehmer finden wird. Zunächst folgt dann eine Menge großer landschaftlicher Ansichten aus der Schweiz, Italien u. s. w. von glänzender Farbe und weittragendem Effekt, jedoch gegen die deutschen Konkurrenzarbeiten zurückstehend in Bezug auf physiognomische Treue.

Mehr dem spezifisch englischen Geschmacke entsprechen zahlreiche Thierstücke und Landschaften nach modernen englischen Meistern, z. B. Cooper, Ansdal, Nasmeth u. s. w., welche in genauer Wiedergabe des Pinselzuges, in außerordentlicher Klarheit und Kraft der Farbe und Richtigkeit des Tones nichts mehr zu wünschen übrig lassen; eigenthümlich fein und glänzend sind auch die „Ansichten aus Nord-Wales und Hoch-Schottland“ nach Clarke's Aufnahmen, jedoch mit etwas dekorativer Zuthat. — Meist ganz vortrefflich sind die der Rennbahn und dem landwirthschaftlichen Thierleben entnommenen Darstellungen, sowohl in Bezug auf die Richtigkeit und Energie der Zeichnung, als auch auf die Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdruckes.

Was die Verwendung des Farbendruckes für technische und industrielle Zwecke betrifft, so wird England hierin trotz aller Anstrengungen doch noch von Frankreich übertroffen, welches in dieser Richtung ganz Außerordentliches leistet.

Das gesammte Gebiet der Architektur und Bautechnik nebst allen damit in Verbindung stehenden Kunstgewerben, die Tapeten- und Webwaarenfabrikation, die Glas- und Porzellanindustrie, kurz beinahe alles, was mit der Kunst in irgend einer, wenn auch noch so entfernten Beziehung steht, wurde durch Anwendung des Farbendruckes mit ebenso umfassenden wie trefflich ausgeführten Musterwerken ver-

sehen, ja diese Art seiner Verwendung ist in Paris so stark hervortretend und hat nach jeder Richtung hin eine so außerordentliche Bedeutung erlangt, daß sie die rein künstlerische Verwendung desselben und die daraus resultirende Produktion erst in zweiter Linie bemerkbar erscheinen läßt. Doch sind auch in dieser Beziehung sehr treffliche, durch sorgsame Ausführung und glänzende Farbenwirkung ausgezeichnete Arbeiten in nicht unbeträchtlicher Anzahl vorhanden. Weit überwiegend ist darunter die moderne Kunst vertreten und zwar vorzugsweise das Genre und die den Bedürfnissen der Industrie wieder näher verwandte Blumenmalerei. Der Wiedergabe von Bildern alter Meister ist das prachtvoll ausgestattete Werk von P. Mantz und Kellerhoven: „Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne“ gewidmet. Bei den darin enthaltenen Farbendrucken dürften zum großen Theil ältere Stiche zu Grunde gelegen haben, welche dann durch sehr sorgsam ausgeführte Farbenplatten zu einem das Kolorit der Originalgemälde wiedergebenden oder andeutenden Bilde verschmolzen wurden.

Was die Technik des Druckes betrifft, so muß den französischen Farbendrucken durchgehends eine sehr sorgfältige Behandlung, die Verwendung von guten dauerhaften Farben und genaues Passen der einzelnen Farbensteine nachgerühmt werden.

Einer neuen Pflanzstätte des Farbendruckes und zwar auf italienischem Boden müssen wir hier noch gedenken: es ist das Atelier Borzino in Mailand.

Die uns bekannten Leistungen desselben und vorwiegend ein Blatt: der „Abschied einer Braut von ihrer Mutter," nach einem Gemälde von P. Michis, bekunden ein sehr feines Verständniß für Farbe und Zeichnung, verbunden mit einer bedeutenden technischen Fertigkeit; auch der Druck ist vorzüglich.

Zum Schlusse werfen wir noch einen Blick auf Amerika, wo sich seit einigen Jahren eine wahrhaft außerordentliche Nachfrage nach Oelfarbendrucken entwickelt hat. Alle größeren europäischen lith. Anstalten sind mehr oder minder beschäftigt, diesem Bedürfnisse nachzukommen und außerdem sind in Amerika selbst bereits Anstalten entstanden, in welchen von Künstlern und Druckern, die eigens von Europa berufen wurden, ganz vortreffliche Arbeiten und zwar in ungeheuren Auflagen erzeugt werden.

Das in künstlerischer Beziehung bedeutendste Geschäft dieser Art ist das von L. Prang u. Comp. in Boston, und zwei große Seestücke, die daselbst in jüngster Zeit vollendet wurden, gehören unbedingt zu dem Besten, was auf dem Gebiete der Chromolithographie noch überhaupt geleistet wurde. Die düstere, schwer drohende Gewitterluft, die sturmgepeitschte See, welche eben ein strandendes Schiff zu verschlingen droht, wie nicht minder die mit dem Rettungskahn herbeieilenden Uferbewohner sind mit solch' eminenter künstlerischer und technischer Vollendung dargestellt, — der Pinselzug und die Malleinwand so geschickt nachgeahmt, daß dieses Blatt — im Goldrahmen — unbedingt den Eindruck eines Originalbildes und zwar eines sehr guten macht; andere Blätter dieses Ateliers nach Bricher, Johnson und Lemmens wurden bereits in einer früheren Nummer dieses Blattes besprochen und nach Gebühr gewürdigt.

D. E.

Ergänzung der Venus von Melos.

Von A. Wittig.

Mit Abbildungen.

Zur Ergänzung der berühmten Venus von Melos im Louvre wurden bekanntlich seit ihrer Auffindung (i. J. 1820) von wissenschaftlicher Seite verschiedene Vorschläge gemacht, von denen jedoch keiner sich eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatte*). Es mußte daher das lebhafteste Interesse erwecken, als vor einigen Monaten aus Düsseldorf gemeldet wurde, daß der Versuch einer Wiederherstellung der herrlichen Statue nun auch wieder einmal von künstlerischer Seite gewagt, und zwar nicht nur in Form eines gezeichneten Entwurfes, sondern in wirklicher plastischer Gestalt ausgeführt sei. Von mehreren Seiten gingen uns Aufforderungen zu, den neuen Ergänzungsversuch in der Zeitschrift abzubilden, und wir freuen uns, durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit seines Urhebers, Prof. August Wittig, schon heute in den Stand gesetzt zu sein, dem Wunsche der Kunstfreunde nachzukommen. Selbstverständlich geschieht dies unter Wahrung des geistigen Eigenthumsrechtes, auf welches der Künstler um so mehr Gewicht legen muß, als er das unsern beiden Holzschnitten**) zu Grunde liegende Modell in Marmor auszuführen beabsichtigt.

„Ich beanspruche durchaus nicht" — so schreibt uns Prof. Wittig — „mit meiner Ergänzung die ursprüngliche Idee, welche den Schöpfer dieses Wunderwerkes beseelte, errathen zu haben. Die triumphirende, stolze Haltung der Gestalt brachte mich auf den Gedanken, ihr den Schild des Mars in die Hände zu geben, des Gottes, den sie durch ihre Schönheit besiegt hat und in dessen Waffe, der Trophäe ihres Sieges, sie ihr Spiegelbild mit Wohlgefallen betrachtet. Blick, Ausdruck und Bewegung des Kopfes deuten darauf hin, daß die

*) Eine Zusammenstellung und eingehende Würdigung derselben findet sich in Overbeck's Geschichte d. griech. Plastik, 2. Aufl. I, 323 ff.

**) Der zweite Holzschnitt bildet die Schlußvignette dieses Heftes auf Seite 384.

Gestalt einen bestimmten Gegenstand wohlgefällig in's Auge gefaßt hat. Der Schild bot sich dazu als naheliegende und zugleich plastisch entsprechende Form dar, mit der sich beide Hände ihren Armansätzen gemäß vereinigen lassen, während andererseits der wie zum Tragen etwas gehobene Schenkel dem Schilde eine natürliche Stütze bietet. Auch die Bruchansätze, soweit ich dieselben, ohne das Original gesehen zu haben, aus den Gypsabgüssen erkennen kann, weisen darauf hin, daß etwas mit dem Schenkel verbunden war. Daß der von mir der Statue zu Grunde gelegte allgemein menschliche und besonders in der weiblichen Natur begründete Gedanke sowohl in der antiken als auch in der modernen Kunst seine Analogien findet, brauche ich nicht besonders hervorzuheben. Und so möge denn die Siegerin Venus auch siegreich durchdringen durch alle Anfechtungen, denen sie mit dieser Restauration ausgesetzt sein wird!"

Wir haben diesen Worten nur wenig beizufügen. Zunächst sei konstatirt, daß der Gedanke, der Venus von Melos nach Maaßgabe bekannter Münztypen und der prachtvollen Victoria von Brescia einen Schild in die Hände zu geben, in der gelehrten Welt von jeher zahlreiche Anhänger gefunden hat. Millingen sprach ihn zuerst aus, Ottfried Müller, Welcker und viele Andere pflichteten ihm bei. Die dagegen erhobenen Bedenken sind durch die Wittig'sche Komposition größtentheils beseitigt. Die Biegung des Oberkörpers nach rechts, die Stellung des linken Schenkels, die Richtung der Arme finden dadurch ihre genügende Erklärung; das Gleichgewicht der Figur ist ein vollkommenes; die Linien haben den schönsten Fluß und weder in der Vorderansicht noch von der Seite ergeben sich störende Ueberschneidungen. Auch die Bemerkung des Künstlers, daß bestimmte Bruchansätze am linken Oberschenkel auf einen hier befestigt gewesenen Gegenstand schließen lassen, haben wir an dem uns vorliegenden Gypsabguß bestätigt gefunden. Das Gewand zeigt an dieser Stelle nicht nur, wie sonst, die Spuren starker Verwitterung, sondern einige ganz bestimmte Brüche und Kanten, welche vielleicht auch von einer späteren Abmeißelung herrühren könnten. Dagegen scheint uns der Kopf der Statue allerdings etwas mehr seitwärts und der Blick mehr in die Ferne gerichtet zu sein, als es die Wittig'sche Restauration zulassen würde. Doch wird hierüber nur der Vergleich des Modells mit der Statue entgültig entscheiden können.

Dem Original fehlten bekanntlich bei seiner Auffindung, abgesehen von der Nasenspitze und dem schon in alter Zeit ergänzten linken Fuße, die beiden Arme, und zwar der linke bis zur Schulter, der rechte bis gegen die Mitte des Oberarms. Zwei Jahre später fanden sich dann noch Bruchstücke eines linken Oberarms und einer linken Hand, welche einen Apfel hält. Auf diese Reste gründet sich der Vorschlag, der Venus den Apfel des Paris in die Linke zu geben. Allein trotz der neuerlichen Bekräftigung von kompetenter Seite*) scheint uns die Zugehörigkeit der Fragmente durchaus nicht außer Zweifel zu stehen, und überdieß würde durch das Halten des Apfels weder die Biegung des Oberkörpers noch die Stellung des linken Schenkels genügend erklärt. Jene Restauration, bei welcher auch für den rechten Arm bisher keine glückliche Lösung möglich gewesen ist, kann sich daher mit der von Wittig ausgeführten so wenig, wie irgend eine der übrigen bis jetzt bekannt gewordenen, messen.

C. v. L.

*) Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre, I, 174.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

II.

Cesena, Rimini, Pesaro, Ancona.*)



S. Francesco zu Ferrara. Inneres**).

Wie man in Italien auf vielbetretenen Wegen noch Entdeckungen machen kann, erkannte ich im Dom zu Cesena. Das Gebäude selbst ist unbedeutend und nüchtern, aber es enthält zwei bis jetzt, so viel ich weiß, nirgends erwähnte Marmoraltäre, von denen der eine eine tüchtige Arbeit des 15. Jahrhunderts, der andere aber ein ganz vorzügliches Werk vom Anfang des sechzehnten ist.

Ueber dem dritten Altar des rechten Seitenschiffes baut sich eine Marmornische mit Muschelkrönung auf, eingefaßt von schweren Pilastern mit groben Arabesken, in denen man die handwerkliche Leistung irgend eines untergeordneten Marmorarbeiters der Provinz zu erkennen hat. Auch die Putten am Sockel und die Engelknaben in den Bogenzwickeln sind geistlos erfunden und steif ausgeführt. Aber in der Nische stehen Hochreliefiguren, welche von ganz anderer Hand, und zwar von der eines hervorragenden Bildhauers zeugen. In der Mitte, erhöht, der auferstandene Christus, nur halb vom Bahrtuch verhüllt, oben nackt; die Linke geöffnet vor sich hinstreckend, zeigt er das Wundmal der Hand, während er mit

*) Die diesem Abschnitt beigegebenen Abbildungen verdanke ich meinem Freunde und Reisegefährten Georg Lasius, nach dessen Skizzen F. Baldinger sie auf Holz gezeichnet hat.

**) Vgl. den in Heft 10 erschienenen 1. Artikel, zu welchem auch die folgende Abbildung gehört.

der Rechten den Kelch unter die Seitenwunde hält. Die Augen sind halb geschlossen, der Bart gespalten, der Ausdruck etwas leer, etwa in der Weise wie Cima oder Giovanni Bellini den Christuskopf manchmal auffassen. Daneben links Johannes der Täufer, in kurzem Rock und Mantel, welcher Brust, Arme und Beine unbedeckt läßt, mit der Rechten auf Christus weisend, in der Linken das Kreuz haltend. Die Stellung und der Charakter des Kopfes erinnern wieder stark an die Köpfe der Bellini'schen Schule. Rechts steht Johannes der Evangelist, in beiden schön gezeichneten Händen das Buch sorgsam haltend,



S. Cristofore, Certosa in Ferrara.

die Stellung ist leise bewegt, mit halb angezogenem Schritt. Der Kopf von köstlicher Anmuth, eine der lieblichsten Schöpfungen des 15. Jahrhunderts, und zwar der späteren Zeit. Hinter Johannes dem Täufer kniet ein älterer Mann mit dem Ausdruck milder Frömmigkeit, der inschriftlich als Carolus Verardus primus archidiaconus bezeichnet wird; hinter Johannes dem Evangelisten ein Jüngling mit langen Ringellocken, in der Inschrift als Camillus Verardus eques pontificius benannt. Beide Knieenden sind für die Nische zu breit gewesen, weshalb man die Füße abgeschnitten hat, um sie hineinbringen zu können. Dies ist sicher durch dieselben rohen Handwerkshände geschehen, welche die architektonische Einfassung gefertigt haben. Wahrscheinlich hat man die Figuren von einem tüchtigen Bildhauer auswärts arbeiten lassen.

Die Hände der Knieenden sind von bewundernswerther Lebendigkeit. Der Styl des ganzen Werkes ist zwar bedingt von dem Naturalismus, dem das ganze 15. Jahrhundert folgt, aber gemildert durch einen entschiedenen Schönheitssinn. Die Gewänder sind in feinen Falten wie aus einem dünnen Stoff behandelt, der sich fast durchscheinend, als ob er naß aufgelegt wäre, dem Leibe anschließt. Es ist die durch Mantegna zuerst von gewissen antiken Werken abgeleitete Behandlungsweise, die dann in der ganzen Malerei und Plastik Oberitaliens eine Zeitlang zur Herrschaft kam. Hier bilden sich in den Gewändern mehrfach jene Vertiefungen, welche den Gewandstyl der Lombardi bezeichnen. Ueberhaupt zeigen sämmtliche Figuren in Stellung und Bewegung, im Gesichtstypus und Ausdruck das der lombardischen Schule Gemeinsame; aber die Ausführung ist ungemein liebevoll, vollendet bis in's Kleinste; die Hände trefflich belebt, das Haar meisterlich frei und locker, besonders gehört Johannes der Evangelist zu den schönsten Inspirationen der Zeit.

Ueber den beiden Johannesgestalten sind in Medaillons feine Engelbrustbilder angebracht, über den beiden Knieenden schweben zwei Engel in ganzer Figur, der zur Rechten seltsam verschränkt, alle jedoch mit feinen lieblichen Köpfen, zierlich flatternden, etwas kleinlich gebrochenen Gewändern, innigen Gebärden der Andacht. Das Körperliche ist bei den Schwebenden nur mangelhaft entwickelt. Fassen wir Alles zusammen, so fehlt das Markige, Charaktervolle, Energische der florentinischen Kunst, dafür aber waltet die Anmuth, Innigkeit und Holdseligkeit der lombardischen. Es kann kein Zweifel sein, daß ein Meister aus der Familie der Lombardi das Werk geschaffen.

Einer etwas entwickelteren Stufe gehört nun die plastische Ausstattung des ersten Altars im linken Seitenschiff. In einer Nische von geringer späterer Architektur sind drei lebensgroße Marmorfiguren angebracht. In der Mitte S. Leonhard in der Mönchskutte, die in großen schlicht angeordneten Massen herabfällt, in den Händen eine Kette, mit welcher er die Rechte erhebt. Den schönen Kopf umgiebt ein krauser dichter Bart. Links ist S. Christoph dargestellt, mit dem lieblichen Christuskinde, das mit seinem vollen Barte spielt. Seine Bewegung ist schreitend, das kurze leichte Gewand läßt die kräftig und schön geformten Schenkel fast frei; die Hand stützt sich auf einen derben Baumstamm. Rechts endlich sieht man S. Eustachius in der mehr angedeuteten als ausgeführten Tracht eines römischen Kriegers, doch mit entblößtem Oberkörper und nackten Armen, der Mantel ist an den Schultern herabgesunken in mehr zierlich elegantem als großem Faltenwurf. Der Kopf ist von hinreißender Jugendherrlichkeit, von langem Lockenhaar umflossen, Form und Ausdruck an die herrlichen Köpfe Soddoma's erinnernd, eine der köstlichsten Schöpfungen der goldenen Zeit. Der Meister dieser drei Gestalten bewahrt in der mehr kleinen liebevollen Gewandbehandlung, der jedoch das einfache Mönchshabit des h. Leonhard einen wirksamen Kontrast bereitet, noch die Tradition des 15. Jahrhunderts; aber die Körper in ihrer kraftvollen Entfaltung, in den reifen, schönen Formen, der vollkommenen Beherrschung der Gestalt geben den Eindruck der auf der Höhe der Vollendung angelangten Kunst. Der Kopf des h. Eustachius stellt sich dem Schönsten, was Andrea Sansovino geschaffen, ebenbürtig zur Seite, und die Bedeutung des Werkes ist um so höher anzuschlagen, als es bekanntlich nur eine kleine Zahl plastischer Arbeiten giebt, welche der vollendeten Stufe der gleichzeitigen Malerei, wie sie in Raffael's Schöpfungen erreicht wird, entsprechen. Ich glaube in dieser Meisterschöpfung die Hand des trefflichen Alfonso Lombardo aus Ferrara zu erkennen. Daß er in Cesena thätig gewesen ist, ersehe ich nachträglich aus Vasari, Lemonn. IX, 12. Die Stifter des Werkes nennen sich in folgender Inschrift: „Vincentius Tuscus philosophus et medicus ac Julia Verarda eius uxor dilectissima iussu Camilli Verardi equitis pontificii divo Leonardo sacellum hoc dedicarunt.“ Der päpstliche Ritter Camillo

Berardo, dessen jugendlich edle Gestalt wir auf dem zuerst besprochenen Altare kennen lernten, hat also beider Werke Entstehung veranlaßt, indem er bei dem zweiten auf den ihm wahrscheinlich verschwägerten Vincenzo Toschi einen bestimmenden Einfluß übte. Man darf den ersten Altar etwa um 1490, den zweiten um 1520 ansetzen.

In Rimini war es in erster Linie mir von Wichtigkeit, eins der Hauptwerke Leo Batt. Alberti's, die berühmte Kirche S. Francesco, aus eigner Anschauung genauer kennen zu lernen, als selbst die besten Abbildungen dies ermöglichen. Das Studium von S. Francesco hat mich nun in der Ansicht bestärkt, die ich aus den übrigen Werken des großen Florentiners schon geschöpft hatte, daß seinem mit Recht weithin schallenden Ruhm als eines bedeutenden Theoretikers und gelehrten Bahnbrechers sein Werth als praktischer Architekt nicht die Waage hält. Wie unglücklich die Rotunde an der Annunziata in Florenz wirkt, eine wie wenig empfehlenswerthe Neuerung die Volutenstücke an der Façade von S. Maria Novella sind, ja wie zweifelhaft selbst der künstlerische Fortschritt der Façade des Pal. Rucellai ist, das hat sich wohl jedem Unbefangenen genugsam aufgedrängt. Alberti steht unter den schöpferischen Geistern des 15. Jahrhunderts als der einzige da, der vorzugsweise als gelehrter Theoretiker angelegt ist und durch den Gedanken einer Wiederbelebung der Antike in seinem Schaffen vielleicht etwas zu sehr bedingt wird. Als Sigismondo Malatesta dem berühmten Florentiner Meister den Auftrag ertheilte, die Kirche S. Francesco in Rimini zu einem Grabdenkmal und Pantheon des Ruhmes umzugestalten, waren die Bedingungen, die der Künstler vorfand, ungewöhnlich hemmende. Eine ziemlich kunstlose einschiffige gothische Ordenskirche sollte in ein Prachtwerk verwandelt werden, und nach der veränderten Stimmung der Zeit hatte der Künstler über den rohen gothischen Kern einer Bettelordenskirche das edle Gewand einer antikisirenden Marmordekoration zu werfen. Der Façade gab er drei triumphbogenartige Nischen, deren mittlere das Portal enthält, während die beiden seitlichen nur als Mauerblenden über einem gemeinsamen hohen Sockel sich erheben. Hat diese Anordnung ohne Frage etwas Großartiges, wie denn die ganze Façade einen gewaltigen Eindruck macht, so muß man doch erstaunen über die unbehülfliche Art der Durchführung, zumal in Rimini selbst der noch heute aufrecht stehende Augustusbogen durch Feinheit der Verhältnisse und Eleganz der Details das beste Vorbild abgeben konnte. Statt der Schlankheit seiner Säulen haben die Halbsäulen an S. Francesco ungewöhnlich gedrückte Verhältnisse, ungeschickte, mehr den kastenartigen Untersätzen ravennatischer, als den Stylobaten römischer Säulen nachgebildete Postamente, endlich aber Kapitäle von ungefüger Kompositaordnung, wie man sie niemals, selbst nicht an den spätesten antiken Denkmalen, findet. Auch die umrahmenden Archivolten der Nischen ruhen auf Kämpfern, die eine nothwendige Fortsetzung an entsprechenden Pilastern finden mußten. Nicht minder unbefriedigend sind die Ornamente des Frieses mit ihrem zu großen und schweren Detail, dessen stumpfe Behandlung eher an altchristliche als antike Skulptur erinnert. Sollte Alberti die Einzelheiten gänzlich einheimischen Werkleuten anvertraut, und sollten diese vielleicht ihre Muster in dem benachbarten Ravenna, das ohnehin den Marmor liefern mußte, gefunden haben? Wohl müssen wir berücksichtigen, daß es einer der ersten bedeutenden Kirchenbauten des neuen Styles war; aber ebenso gewiß ist, daß die frühesten Bauten Brunellesco's in Florenz bereits eine viel feinere Detailbildung zeigen. Großartig dagegen, ganz im großen Römergeist entworfen, sind die offenen Bogenhallen auf beiden Seiten der Kirche, hinter welchen die armseligen gothischen Fenster sich verkriechen, zudem an der Südseite gegen die Straße hin mit prächtigen Sarkophagen berühmter Männer ausgefüllt, eine originelle Uebersetzung der im Mittelalter

üblichen Grabmalnischen an der Außenseite der Kirchen in eine ganz neue und wahrhaft erhabene Ausdrucksweise.

Das Innere bot nur vier Kapellen auf jeder Seite, sodann die Wände des breiten, mit offenem Dachstuhl überdeckten Raumes zur Dekoration dar. Alberti hat gewiß daraus gemacht, was mit den Formen des neuen Styls irgend möglich war. Die Kapellen faßte er mit Pilastern ein, welche durch Statuennischen ganz in Skulptur aufgelöst werden. Neben diesen Pilastern führte er an den Wänden des Schiffes einfachere kannelirte Pilaster auf, mit den vorigen durch ein Gebälk verbunden, das sich an der ganzen Ausdehnung der Wände hinzieht. Auf dieses stellte er eine ganze Reihe kleinerer Pilaster, die eine obere Ordnung bilden und mit ihren Kapitälen den Fries aufnehmen, welcher die Wand nach oben bekrönt. Alle diese Pilaster, auf hohe Stylobate gestellt, die wunderlicher Weise auf einer Art von Konsolen ruhen, geben eine etwas spielende und dabei trockene Dekoration, die den Flächenmaßwerken der Gothik nicht sehr überlegen ist. Indeß wirkt immerhin dieser plastische Reichthum, verbunden mit der verschwenderischen Marmorpracht, bestechend und imposant genug. Aber wenn man die Details der Ausführung prüft, so ergeben sich ähnliche Wahrnehmungen, wie an der Façade, nur in noch verstärktem Maaße.

Es ist an sich schon ein bedenkliches Prinzip, die Pilaster, welche die Kapellen umrahmen, durch starke vorspringende Gesimse in je vier horizontal abgeschnittene Theile zu zerlegen. Namentlich an den mittleren Kapellen zerschneidet die übermäßige Ausladung der Gesimse jede ruhige Gesammtwirkung. Vor jeder Kapelle zieht sich eine Marmorschranke hin, vor der mittleren besteht dieselbe aus gothisch gebildeten Säulchen, die durch Kleeblattbögen verbunden sind. Die übrigen Schranken sind antikisirend, aber in wenig glücklicher Behandlung. Ihre Theilung besteht aus kleinen kannelirten Pilastern mit häßlichen korinthischen Kapitälen, untermischt mit höheren Säulen, welche kleine Figuren tragen. Die Flächen werden ausgefüllt durch schwere Festons und Wappen in einem stumpfen Reliefstyl. Unschön sind auch die Kapitäle sämmtlicher Pilaster, plump die Ranken, welche die Bogenfelder vor den Kapellen füllen. Am weitesten verirrt sich aber die Bildung der Postamente an den Kapellenpilastern in's architektonisch Unangemessene. Sie sind meistens als runde Körbe charakterisirt, von guirlandenhaltenden Putten umgeben; an einigen Kapellen, z. B. der nordwestlichen, ruhen die Pilaster auf zwei Elephanten, dem Wappenthiere der Malatesta, was man sich eher gefallen läßt. Auch der Sarkophag der Isotta, mit der Jahrzahl 1450, ruht auf Elephanten, welche von Konsolen getragen werden; ebenso sind an der Helmzier, welche das Ganze krönt, Elephantenköpfe angebracht. Wohin man aber blicken mag, alles architektonische Detail steht ungefähr auf der niedrigen Stufe der altchristlichen Monumente: die Kapitäle, Sockel, Gesimse, die Arabesken, Festons, Ranken, selbst die Zahnschnitte und Eierstäbe haben an einer ungefälligen stumpfen und schwerfälligen Bildung Theil, so daß bei großartigem Aufwand von Mitteln die Ausführung wenig befriedigt. Bemerkenswerth ist, daß die Friese und Bogeneinfassungen in der ganzen Kirche abwechselnd blauen, grünen und rothen Grund zeigen.

Nicht minder bedeutend ist der Aufwand an plastischen Werken, zunächst und vor Allem an den Pilastern der Kapellen. An den beiden östlichen Kapellen bestehen die Skulpturen aus Flachreliefs, welche einzelne Gestalten von Tugenden, Wissenschaften, sodann die Figuren des Thierkreises enthalten, also noch ganz dem mittelalterlichen Ideenkreise angehören. Sie sind fleißig und sorgsam, aber auffallend stumpf in den Formen behandelt, ohne alle Schärfe der Charakteristik, etwa wie die Werke der schwerfälligeren unter den gleichzeitigen Florentiner Malern. Die mittleren Kapellen haben an ihren Pilastern ebenfalls Flachreliefs, aber auf blauem Grunde. Es sind Kinder, welche singen, musiciren, allerlei Spiele treiben, recht

naiv und anmuthig, wenngleich an Lebendigkeit den berühmten von Donatello, an Schönheit denen von Luca della Robbia nicht ebenbürtig. Vasari im Leben Luca della Robbia's berichtet, dieser sei mit noch mehreren Bildhauern nach Rimini berufen worden, um daselbst Marmorarbeiten für Sigismondo Malatesta auszuführen. Vasari irrt jedoch, wenn er den Künstler damals kaum 15 Jahre alt sein läßt. Luca wurde 1400 geboren, Malatesta begann seinen Bau 1447 und führte ihn mit großer Raschheit aus, denn die Façade trägt die Jahrzahl 1450, und dasselbe Datum steht am Sarkophag der Isotta. Aber Luca's Betheiligung an diesem Baue scheint mir zweifelhaft. Die Arbeiten sind für ihn zu gering und könnten höchstens seinen frühesten Anfängen zugeschrieben werden. Erwägt man dies, so ergiebt sich, wie Vasari zu seiner Annahme gelangt sein mag. Die spielenden Kinder erinnerten ihn an Luca's berühmte Orgelbalustrade im Dom zu Florenz. Aber er sah auch, daß die Werke in Rimini nicht auf der Höhe der florentinischen standen. So nahm er sie denn als Jugendarbeiten Luca's, ohne in seiner flüchtigen Weise den Anachronismus zu merken.

Die Pilaster der westlichen Kapellen enthalten weibliche Figuren und zwar an der Kapelle Sigismondo's, der ersten an der Nordseite, sind es lauter alte Frauen, in energischer Charakteristik und kräftigem Hochrelief ausgeführt. Diese Arbeiten haben etwas vom Styl Donatello's. Die Basis der Pilaster bilden hier Elephanten von schwarzem Marmor. In diesen beiden Schlußkapellen der südlichen und nördlichen Seite ist die eine Wand mit ganz flach gehaltenen Marmorreliefs dekorirt, unten zwei Engel, welche einen großen Vorhang aufnehmen, der oben von einem schönen Engel gehalten wird. Diese feinen Figuren gehören zum Vorzüglichsten der gesammten plastischen Ausstattung und nähern sich den anmuthigsten Arbeiten Donatello's. Damit stimmt es wohl zusammen, daß Vasari im Leben des Antonio Filarete und Simone von dem letzteren, den er als Bruder Donatello's bezeichnet, die Arbeiten zu Rimini in der Kapelle des h. Sigismondo entstanden sein läßt. Er fügt ausdrücklich hinzu, man sähe dort viele Elephanten aus Marmor gearbeitet als Wappen Malatesta's. Das Grabmal Sigismondo's schreibt er einem sonst wenig bekannten Bildhauer Bernardo Ciuffagni zu. Man sieht aber zwei Grabmäler Sigismondo's in der Kirche; das eine, rechts vom Eingang an der Westwand, enthält sein Todesjahr 1468 und besteht nur aus einem Sarkophag in einer mit Arabesken geschmückten Wandnische, deren Pilaster, Archivolten und Fries den elegantesten florentinischen Arbeiten gleichstehen. Der andere Sarkophag, in der ersten Kapelle links, trägt keine Jahreszahl, ist aber mit zwei malerisch behandelten und zierlich in antikisirendem Styl durchgeführten Reliefs geschmückt, welche Scenen aus Malatesta's Leben darstellen. In dem einen sieht man ihn als Triumphator auf einer Quadriga einherziehen.

Immerhin haben wir in der reichen plastischen Ausstattung der Kirche eines der frühesten großen Gesammtwerke der florintinischen Skulptur, die hier, wenn auch zum Theil noch mit einer gewissen Unbeholfenheit, doch schon bedeutend und lebensvoll erscheint. Daß die architektonischen Details durchgängig von geringerem Werth sind als die gleichzeitigen florentinischen, erklärt sich vielleicht am natürlichsten durch die Herbeiziehung von auswärtigen Künstlern, denen der neue Styl noch nicht so geläufig war.

Pesaro liegt in überaus anmuthiger hügeliger Gegend, die reich angebaut und mit Villen besetzt ist. Gleich auf dem Bahnhof erwartet den Ankommenden ein Kunstgenuß etwas zweifelhafter Art. Zwei auswärtige Verehrer Rossini's, Herr Salamanca in Madrid und G. Delahante in Paris, haben ihrer Bewunderung des „Schwans von Pesaro" dadurch einen Ausdruck gegeben, daß sie dem Maestro hart an der Eisenbahnstation ein Bronze-

denkmal gesetzt haben. Rossini sitzt auf einer Art Gartenstuhl inmitten eines kleinen Gärtchens und spielt eine ebenso jämmerliche wie lächerliche Figur. Daß man den Mann mit den empfindlichen, nur an Wohllaut gewöhnten Ohren zwingt, noch im Abbilde die grellen Pfiffe der Lokomotive zu hören, daß man ihn, der nur im eignen Wagen reisen mochte, um Nichts mit dem hastigen Treiben der Eisenbahn zu thun zu haben, nach dem Tode zum permanenten Zeugen eben dieses ihm tief widerwärtigen Lärms gemacht hat, ist eine der ergötzlichsten Ironien des Schicksals.

In der Stadt, die übrigens unscheinbar und unbedeutend ist, fesselt wie in den meisten italienischen Städten der Hauptplatz durch stattliche Anlage und den großartigen Bau des Palazzo prefettizio. Die Façade desselben ist in gewaltigem Maaßstab angelegt, im Erdgeschoß mit einer Halle von sechs Rundbogen auf kräftigen Rustika-Pfeilern versehen, über welchen im Hauptgeschoß fünf kolossale Fenster ohne Rücksicht auf die Eintheilung der



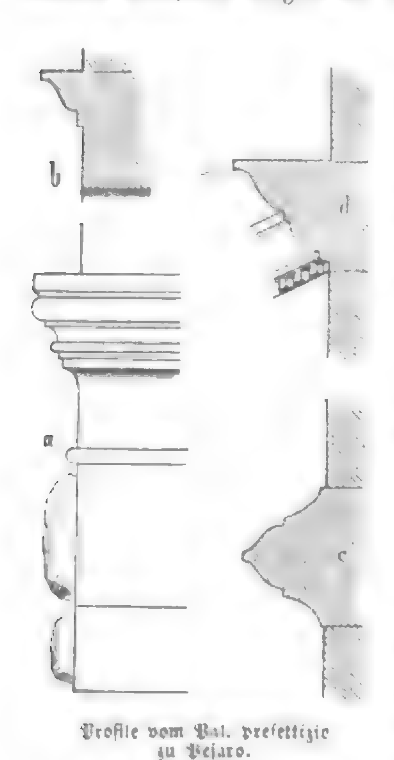
Palazzo prefettizio zu Pesaro. (Nach G. Lasius).

Arkaden angeordnet sind. Den Abschluß bildet ein mächtiges steinernes Kranzgesims ohne Konsolen, aber mit riesigem Eierstab. Die ganze Façade imponirt durch die Größe der Verhältnisse und den kräftigen Charakter der Formen. Das wenige Detail koncentrirt sich auf die Fenster des Hauptgeschosses. Diese sind mit korinthischen Pilastern eingefaßt und von einem Fries mit eleganten Palmettenornamenten bekrönt. Auf dem Gesims tummeln sich je zwei naive Putten, mit dem einen Beine keck über dasselbe hinausschreitend und eine Guirlande haltend, welche über der Mitte des Fensters mit einem schmalen Wappenschild durch flatternde Bänder verknüpft ist. Die Komposition ist noch völlig im Sinn der Frührenaissance gehalten. Da überall am Palaste der Namenszug G. D. V. (Guidobaldo, Herzog von Urbino) angebracht ist, so möchte man annehmen, daß der Bau seinen Haupttheilen nach von diesem 1508 verstorbenen Fürsten errichtet worden sei. Es wäre derselbe Guidobaldo, für welchen Raffael bekanntlich i. J. 1504 die beiden kleinen Bildchen des h. Georg und des h. Michael malte. Allein es unterliegt keinem Zweifel, daß erst Guidobaldo II. (reg. von 1538—1574) den ganzen Palast hat erbauen lassen zu einer Zeit, wo die Residenz der Herzoge nicht mehr in Urbino, sondern größtentheils in Pesaro war*). Um so

*) Vgl. Dennistoun, Memoirs of the dukes of Urbino. Tom. II, chapt. 42.

mehr ist es bemerkenswerth, daß ein Meister in dieser entlegenen Provinz so spät noch an den Formen einer viel früheren Zeit festgehalten hat.

Vor dem mittleren Fenster ist auf kräftigen, einfach behandelten Konsolen ein Balkon angeordnet, dessen Brüstung aus sich kreuzenden Stäben besteht. In den Bogenfeldern über den Arkaden sind kreisrunde, mit Lorbeerkränzen umfaßte Felder angebracht, die zur Aufnahme von Medaillons bestimmt waren. Die dritte Arkade rechts ist an der Archivolte mit ineinander greifenden Siegelringen, offenbar einem Wappenzeichen, dekorirt. Der Baumeister hat dadurch ausgedrückt, daß hier der Eingang in den Palast liegt. Das Portal wird mit einem Rahmen umfaßt, dessen Gliederung durch Querbänder unterbrochen wird. Das Ornament an diesen Bändern trägt noch fast gothischen Charakter. Ebenso ist die Arkade, mit welcher sich die Halle gegen die Seitenstraße öffnet, spitzbogig gebildet. Zierliche, breit ausladende Konsolen tragen die Kreuzgewölbe der sehr tiefen Halle. Das Portal mündet in einen Thorweg, der von einem Tonnengewölbe mit Stichkappen auf Konsolen bedeckt wird. Eine kleine Seitenthür, die in untergeordnete Lokalitäten führt, ist noch fast gothisch profilirt. Aus dem Thorweg gelangt man in einen ungefähr quadratischen Hof ohne Arkaden, der nur durch die stattlichen Fenster des Hauptgeschosses Bedeutung erhält. Rechtwinklig geschlossen, mit Rahmenpilastern eingefaßt, deren Kapitäle die korinthisirende Form der Frührenaissance zeigen, haben sie am Friese Triglyphen konsolenartig auf beiden Ecken, und am Gesimse sieht man den Namenszug Guidobaldo's. In dem Auftreten der Triglyphen kündigt sich die strengere Auffassung des beginnenden 16. Jahrhunderts an, doch überwiegen im Ganzen noch die Elemente der Frühzeit.



Profile vom Pal. prefettizio zu Pesaro.

Die Treppe zum oberen Geschoß liegt in dem rückwärts angeordneten Flügel des Palastes. Der Eingang wird durch ein Portal mit Rahmenpilastern gebildet, eingefaßt von eleganten toskanischen Säulen, die ein dorisches Gebälk und einen Balken mit derben Konsolen und Rosetten tragen. Die Treppe ist in dreifacher Wendung mit einfachen Podesten breit und bequem angelegt, die Stufen sind mit steigenden Tonnengewölben, die Podeste mit Kreuzgewölben bedeckt. Man gelangt nun zu einer Reihe von ansehnlichen Gemächern mit Spiegelgewölben und Stichkappen auf Pilastern mit feinen korinthischen Kapitälen. Mehrere sind dekorirt mit einer spielenden Gewölbmalerei in den Formen etwa der Villa di Papa Giulio; ein weiterer Beweis, daß der Bau erst um Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Mehrere Zimmer sind sehr zierlich in Muschelform gewölbt. Im vorderen Saale sieht man einen Kamin mit großen, auf Löwenklauen ruhenden Seitenvoluten, darüber ein Relief in barockem Rahmen. Ueber den Thüren sind seltsame Aufsätze angebracht mit geschweiften Enden, welche in Bockslöpfe u. dgl. auslaufen. Dann folgen über dem Gesimse wunderliche große Voluten, auf beiden Seiten überhängend, lauter Formen des beginnenden Barocco, jedoch mit der Zierlichkeit und Feinheit der Frührenaissance durchgeführt. Man hat das Werk eines Meisters vor sich, der nicht ganz mit der Zeit fortgeschritten ist, sondern manche Nachklänge der früheren Kunst mit den neuen Formen verbindet. Aehnlich berühren uns gewisse Maler des 16. Jahrhunderts, die ebenfalls noch manche alterthümliche Form mit den Mitteln einer entwickelten Technik zur Darstellung bringen. Dieser Meister ist wohl ohne Frage **Bartolommeo Genga** gewesen, von dem wir wissen, daß er für den Herzog von Urbino thätig war.

Das Prachtstück der ganzen Anlage ist ein kolossaler Saal von 54 Fuß Breite bei 134 Fuß Länge und entsprechender Höhe, von dessen ursprünglicher Pracht nur noch die schöne reich geschnitzte und gemalte Decke zeugt. Sie besteht aus achteckigen Kassetten zwischen kleineren Rautenfeldern, mit großen Rosetten auf blauem Grunde elegant geschmückt. Es ist ein Raum, der eines herzoglichen Hofhaltes wohl würdig war.

So unklar Vasari's Berichte in historischer Hinsicht sind, so läßt sich doch die Entstehungsgeschichte des Palastes von Pesaro aus den von ihm gegebenen Andeutungen, wenn man sie mit den Formen des Baues selbst zusammenhält, wohl nachweisen. Der ältere Theil des Palastes ist ohne Frage der vordere, nach dem Platze gelegene Flügel, wozu auch der zuletzt geschilderte Hauptsaal gehört. Diese Partieen sind als das Werk des Girolamo Genga aufzufassen, der 1476 geboren wurde und von 1512 bis zu seinem Tode im Jahre 1551 im Dienste der Herzoge von Urbino stand. Sein Sohn Bartolommeo (1518—1558), der also den Vater nur um sieben Jahre überlebte, mußte im Auftrage des Herzogs Guidobaldo II. im Palaste zu Pesaro eine Zimmerreihe bauen, welche der Herzog zu seiner Wohnung einrichten ließ. Die Verzierungen der Thüren, Treppen und Kamine, welche Vasari höchlich lobt, sind jene reicheren Dekorationen im bereits beginnenden Barockstyl, von welchen oben die Rede war. Noch mehr preist Vasari die unweit Pesaro von Girolamo für den Herzog Francesco Maria erbaute Villa Imperiale, die jetzt nach dem Bericht von Augenzeugen nach langer Verwahrlosung kaum noch Spuren der ehemaligen Schönheit zeigen soll. Gern hätte ich dennoch untersucht, wie viel von der ursprünglichen Anlage noch erhalten sein mag; allein die Kürze der Zeit erlaubte es nicht, so wünschenswerth eine solche Untersuchung auch sein würde.

Wir eilten nach Ancona, dessen prächtige Lage an der tief eingeschnittenen Hafenbucht, umgeben von hohen Bergen zu den herrlichsten landschaftlichen Eindrücken der sonst an Naturschönheiten nicht so reichen Ostküste Italiens gehört. Von Denkmälern Ancona's führt Burckhardt's Cicerone außer dem Trajansbogen, der allerdings eins der edelsten und besterhaltenen Römerwerke ist, nur den Dom S. Ciriaco und die winzige romanische Kirche S. Maria della piazza an. Eine kleine Nachlese ist uns daher möglich, denn obwohl die Stadt niemals eine irgend erhebliche Kunstblüthe gesehen hat, fehlt es ihr doch nicht an einigen interessanten Werken aus gothischer Zeit und aus der Frührenaissance. Zu einem vollständigen künstlerischen Bankerott ist sie erst in jüngster Zeit bei der beispiellos elenden Architektur der neuesten Stadttheile herabgekommen.

Ein Prachtstück spätgothischer Dekoration ist zunächst das Portal der aufgehobenen Kirche S. Francesco, im üppigen Styl der späteren venezianischen Gothik, am meisten verwandt der Porta della Carta am Dogenpalast. Nischen mit Statuen bilden die Einfassung; darüber erhebt sich ein Wald von Fialen, Spitzgiebeln und phantastisch geschweiften Aufsätzen, dies Ganze aber bildet einen polygon vorspringenden Baldachin, der das sehr hoch emporgeführte Portal abschließt. Diese allerdings rein dekorative, aber ungemein wirksame und in ihrer Art großartige Komposition ist mit wohldurchdachter Absicht der Lage des Gebäudes angepaßt; denn da es sich an einem steil ansteigenden Platze hoch über der Straße erhebt, so wurde offenbar Alles so kräftig ausgebildet und so groß angelegt, um an der sehr hohen Stelle noch auf die Ferne wirken zu können. Diese Absicht ist denn auch völlig erreicht worden. Wunderlich macht sich der Schmuck von zwanzig im stärksten Relief vorspringenden Heiligenköpfen, welche den Rahmen der Thüröffnung bekleiden. Die obere Reihe erinnert an die orientalische Sitte, die abgehauenen Köpfe von Missethätern an Portalen auszustellen.

Wir wissen aus Ricci (Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona, I, p. 120), daß ein Meister Giorgio da Sebenico dies Portal 1455 vollendete. Es war also ein Künstler aus Dalmatien, das damals unter dem Einfluß Venedigs stand, woraus denn der venezianische Charakter sich leicht erklären läßt.

Denselben prächtig dekorativen Styl finden wir dann wieder an der Façade der Mercanzia, der heutigen Börse, die mit ihren gewundenen Säulen, den reichen Laubgesimsen, den mit Statuennischen geschmückten und mit zierlichen Fialen bekrönten Strebepfeilern, endlich den spielenden Blendbögen des oberen Geschosses zu den prächtigsten Werken italienisch-gothischen Profanbaues gehört. Die Façade besteht nur aus drei Bogenstellungen, die in den unteren Theilen von einer übrigens nicht sehr störenden Restauration in derben Barockformen betroffen worden sind. Auch die Statuen der vier Tugenden an den Strebepfeilern sind ein späterer Zusatz, während der mit gezücktem Schwert einhersprengende Reiter über dem Portal, in energischem Hochrelief ausgeführt, dem ursprünglichen Bau angehört. Das Ganze, ein lebhaft gegliederter, mit Rücksicht auf die enge Straße reich dekorirten Hochbau, ist von guter Wirkung. Als ausführende Meister wird von Ricci (p. 129) ein Giovanni Sodo von Ancona genannt, der um 1443 den Bau begonnen habe, während derselbe Giorgio da Sebenico 1459 die Façade vollendete.

Anklängen desselben Styls begegnen wir noch einmal am Portal von S. Agostino, jedoch ist hier ein starker Einfluß der Renaissance zu spüren, so daß das Werk zu den in Italien nicht häufigen Beispielen eines zwischen der Gothik und der neuen Bauweise schwankenden Uebergangsstyles gehört. Die Behandlung der Portalwände mit kleinen Säulchen und anderen zierlichen Gliedern ist noch mittelalterlich; auch die Pilaster mit ihren Statuennischen sind gothisirend; aber sie ruhen auf korinthischen Säulen mit kannelirtem Schaft, und neben ihnen ziehen sich als äußerste Umfassung des Ganzen schmale Pilaster mit zierlicher Renaissancedekoration auf dem vertieften Grunde. Alles Uebrige ist mittelalterlich gedacht, namentlich aber zeigt die große, mit einem Relief gefüllte, von einem Vorhang scheinbar eingeschlossene Bogennische hoch über dem Portal den Einfluß der prächtigen Komposition von S. Francesco, die hier nur stärker mit Elementen der Frührenaissance versetzt ist. Vasari, im Leben des Duccio, will dies Portal einem sonst wenig bekannten Meister Moccio zuschreiben, der 1340 an dem Vergrößerungsbau des Doms zu Siena beschäftigt war. Es steht aber fest (Ricci, I, p. 103), daß Meister Giorgio da Sebenico auch dieses Portal angefangen hat, welches er bei seinem Tode unvollendet hinterließ. Dies läßt sich mit den übrigen Arbeiten Giorgio's wohl zusammenreimen. Von ihm stammt offenbar die gothische Anlage und Ausschmückung des Portales. Nach seinem Tode kam ohne Zweifel ein Meister an das Werk, der den neuen Styl kennen gelernt hatte und die aus demselben geschöpften Ornamente hinzufügte. Von diesem werden auch die Bildwerke des Portales sein, die in ihrem energischen Lebensgefühl am ersten einem Florentiner Künstler zuzutrauen sind. In den Pilasternischen sieht man vier Heilige, welche in Stellung, Gewandmotiven und Ausdruck eine tüchtige Künstlerhand verrathen; am Bogenfelde über dem Tympanon ist eine anmuthige Darstellung der Verkündigung, die an die lieblichen Gestalten der Robbia erinnert; im oberen Bogenfelde sieht man den h. Augustinus in fast leidenschaftlicher Erregung sitzen und sein Buch wie beschwörend hoch emporhalten, während zwei kühn ausschreitende Engel (der eine zeigt sich von hinten, und zwar in meisterlicher Verkürzung) die Falten des Vorhanges auseinanderschlagen. Es ist eine Arbeit, die von einem sehr geschickten, die Kunstmittel völlig beherrschenden Bildhauer zeugt.

Denselben Meister finden wir wieder am Portal der Madonna della misericordia. Hier sind die gothischen Reminiscenzen völlig abgestreift, und das Werk tritt in den eleganten

Formen einer reichen Frührenaissance auf. Schwere Fruchtschnüre, aus Marmor trefflich gearbeitet, hängen auf beiden Seiten vom Gesimse der Thür herab, ähnlich wie am Grabmal Marzuppini. Darunter stehen zwei Putten mit eleganten Weihwasserbecken auf dem Kopfe. Im Tympanon sieht man die Madonna, welche ihren schützenden Mantel über viele Knieende ausbreitet. Die Kirche selbst ist ein älterer Bau, der 1349 errichtet wurde, um das Aufhören der Pest zu erflehen (Ricci, I, p. 128). Das Innere zeigt bei aller Kleinheit eine schöne Raumwirkung, die dadurch hervorgebracht wird, daß der Bau eine völlig centrale Anlage hat. Auf vier Pfeilern erhebt sich in der Mitte eine hohe achteckige Kuppel, während die übrigen Abtheilungen der drei Schiffe spitzbogige Kreuzgewölbe zeigen. Die Pfeiler sind kreuzförmig mit vier Ecksäulchen nach romanischer Grundform. Die Kirche liefert den Beweis, daß hier, wo schon in frühromanischer Zeit am Dom S. Ciriaco der byzantinische Centralbau seine Einwirkung übte, noch im 14. Jahrhundert die Centralanlage beliebt war. Eine Marmorkanzel, inschriftlich aus der Zeit des Papstes Sergius (des dritten oder vierten, ist nicht ersichtlich) zeigt die letzten dürftigen Nachklänge altchristlicher Dekoration.

Spuren von Frührenaissance-Architektur zeigt noch der Palazzo della prefettura. Der Bau liegt hoch auf dem steil ansteigenden Terrain, das von engen Straßen und noch engeren Gäßchen mit einem dichten Häuserknäul bedeckt ist. Der Weg zu dem noch höher auf der Spitze des Vorgebirges errichteten Dom führt durch den offenen Hof des Palastes. Dies hat Anlaß gegeben, den unteren und oberen Durchgang durch stattliche Portale in guten Formen der Frührenaissance, etwa aus der Zeit von 1470, auszuzeichnen. Das untere, bloß mit Pilastern und zwei Brustbildern in Medaillonform dekorirte ist das einfachere und in den Formen schwerere. Es trägt am vorgekröpften Gebälk den Anfang einer Jahrzahl MCCCC, die aber, wie es scheint, nie ganz ausgeschrieben worden ist. Eleganter ist das obere Portal, ganz nach Art eines antiken Triumphbogens mit sehr schlanken freien Composita-Säulen eingefaßt. Flechtbänder fassen die Pfeiler und Archivolten ein, prächtige Kassetten mit Rossettenfüllungen gliedern den Bogen. Die Einwirkung des schönen Trajansbogens ist unverkennbar. Der Hof selbst hat einige spitzbogige Arkaden auf originellen Pfeilern mit Ecksäulen nach mittelalterlicher Weise, die aber durch die feinen Details, besonders die Palmettenkapitäle sich als Arbeiten der Frührenaissance verrathen. Es ist eine Mischung der Formen, wie wir sie am Palast von Pesaro fanden. Vielleicht hat auch hier Girolamo Genga die Bauführung gehabt.

Wenn ich nun noch ein Haus in der Strada delle scuole mit einem hübschen Frührenaissance-Portale, sowie ein Haus in der zum Dom hinaufführenden Straße mit romanischem Rankenfries und zwei rundbogigen Fensterreihen, etwa vom Anfang des 13. Jahrhunderts erwähne, so mag das Bemerkenswertheste von Ancona erschöpft sein.

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

IV. Das Bildniß des Syndikus Meustraten von Ant. van Dyck.

Wenn auch für die Richtigkeit der Benennung dieses Bildes in Betreff der dargestellten Persönlichkeit sich dermalen weiter kein Anhaltspunkt findet, als daß es seit seinem Erwerb für die Kasseler Galerie niemals anders bezeichnet worden ist, so läßt doch die ganze Auffassung nicht verkennen, daß wir hier einen höheren bürgerlichen Würdenträger aus dem Rechtsgelehrtenstande vor uns haben. Dafür spricht auch noch die Beigabe von mächtigen Folianten, die sich durch den eingelegten Zettel mit der Aufschrift Digesta als Rechtsbücher erweisen, während die angebrachte Büste Seneca's darauf hindeutet, daß es kein gewöhnlicher Praktiker, sondern ein philosophischer Forscher auf dem Gebiete der Jurisprudenz ist. Wir denken uns, er habe so eben über einen besondern Rechtsfall sich Rathes in den Büchern der Wissenschaft geholt und die ihm zusagende Stelle auf jener Seite gefunden, welche er mit den Fingern der rechten Hand von den andern Blättern getrennt hält. Mit der linken Hand zieht er die Amtsrobe wieder zusammen, die durch den Sitz am Arbeitstische in Unordnung gerathen war. Er ist über die von ihm abzugebende Sentenz mit sich in's Reine gekommen und steht nun in fester würdevoller Haltung, mit der ganzen Energie männlichen Selbstbewußtseins hochaufgerichtet da. Ein Kanzler Moore, ein Hugo Grotius könnten nicht eindringlicher geschildert werden. Aus einem einfachen Porträt ist ein Geschichtsbild geworden. Einer solchen Prägnanz der Darstellung begegnet man nur selten. Und welche schöne Raumvertheilung, welche treffliche Abwägung der Lineamente gegeneinander macht sich hier geltend! Die malerische Ausführung selbst ist von höchster Vollendung. Ueberall herrscht lichtvolle Deutlichkeit und doch koncentrirt sich zunächst der volle Effekt auf dem in Form und Ausdruck imponirenden Antlitze. Nirgends wird die Absicht bemerkbar, durch starke Gegensätze in Beleuchtung und Farbe eine aufdringliche Wirkung zu erzielen — und doch ist dieselbe in ihrer Einfachheit von solcher Nachhaltigkeit, daß selbst die daneben hängenden Stücke von Rubens und Rembrandt ihr keinen Eintrag thun, vielmehr dazu beitragen, dieselbe zu erhöhen, indem durch sie erst recht die ganze Noblesse der Erscheinung zum Bewußtsein des Beschauers kommt. Die Karnation hält die glückliche Mitte zwischen warmer und kühler Färbung, ohne deshalb an Unbestimmtheit zu leiden. Rothgoldige und graubläuliche Tinten stehen bald im Licht bald im Schatten einander gegenüber und werden durch grünlich-neutrale so zart vermittelt, daß nirgends eine Grenze sichtbar ist. Das stärkere Impasto der Lichtpigmente wird durch die durchsichtigen im Schatten ungemein gehoben. In den Augen und ihrer nächsten Umgebung macht sich ein feuchter Glanz bemerkbar, wodurch eine jede materielle Starrheit aufgehoben erscheint. Dagegen sind die festeren Parthien mit einer Sicherheit modellirt, daß man den Unterschied zwischen Haut, Muskel und Knorpel überall konstatiren kann. Die knöcherne Unterlage der Stirn, der Nase und der Wimpern wird an den weniger befleischten Theilen



[illegible] ihm abzugebende Sentenz mit [illegible]

[illegible] einfachen Portr[illegible] [illegible] ung begegnet man [illegible] [illegible] Bewegung [illegible] Lineamente [illegible] selbst in den [illegible] [illegible] zeigt sich zunächst der [illegible] Niemand wird die [illegible] eine [illegible] [illegible] von seiner Nachhaltigkeit, [illegible] Rembrandt [illegible] [illegible] sie erst recht [illegible] Die Karnation [illegible] [illegible] an Unbestimmtheit zu leiden. [illegible] nicht bald im Schatten einander [illegible] vermittelt, daß nirgends eine [illegible] ist. [illegible] wird durch die durchsichtigen im Schatten ungemein [illegible] ihrer nächsten Umgebung [illegible] ein [illegible] Glanz [illegible], wodurch eine jede materielle Starrheit aufgehoben erscheint. Dagegen sind die festeren Parthien mit einer Sicherheit [illegible], daß man den Unterschied zwischen Haut, [illegible] und [illegible] überall konstatiren [illegible] Die [illegible] Unterlage der [illegible], der Nase und der [illegible] wird an den [illegible] [illegible]



durchgefühlt und diesem Gefühl vermittelst einer die eigenthümlichen Formen unterstützenden Pinselführung noch besonders nachgeholfen. Durch stärkeres Impasto auf den Höhen und durchsichtigere Touschirung in den Tiefen, verbunden mit einer feingefühlten Markirung der Flächen, ist eine jede Verschwommenheit vermieden und eine wahrhaft plastische Entschiedenheit erzielt, die aber durch einen unendlichen Schmelz und zauberischen Einklang gemildert erscheint. Ein Spiegelbild kann in der treuen Wiedergabe der Aeußerlichkeiten des menschlichen Antlitzes nicht mehr bieten, dieselben aber nicht bis zu solchem Grade geistiger Ausdrucksfähigkeit potenziren.

Die Hände sind so gezeichnet und behandelt, wie es einem Körper entspricht, der solch einen Kopf trägt, was nicht bei allen van Dyck'schen Bildern der Fall ist, sofern bei den Händen nicht selten ein fremdes Modell hat aushelfen müssen oder auch rein konventionelle Formen zur Anwendung gekommen sind. Dabei sind sie, weil entfernter von der Hauptsache — dem Gesichte — breiter und weniger ausführlich behandelt. Die Verkürzung der rechten Hand und des Unterarmes bringt eine unübertreffliche Täuschung hervor.

Gleiches Maßhalten in der Ausführung zeigt sich bei der Bekleidung, bei welcher nur der Totalcharakter von weißem Leinwand- und schwarzem Seidenstoffe festgehalten ist und zwar mit einer erstaunlichen Frische und Leichtigkeit im Tractament. Noch weiter abgestuft in der Ausführung sind die übrigen Accessorien — die Bücher, Papierrollen und die Senecabüste — wo wenige Töne und der allerbreiteste Vortrag genügt haben, die nöthige Belebung zu geben. Die Monotonie des Hintergrundes wird durch einen leichtskizzirten Landschaftsblick angenehm unterbrochen.

Ein besonderer Vorzug besteht noch in der untadelhaften Erhaltung dieses Werkes. Es muß wohl in jener Zeit gemalt sein, wo der Meister sich noch des hellen Untergrundes zu seinen Arbeiten bediente; denn alle Schatten und Uebergangstinten haben noch den Reiz ihrer ursprünglichen Durchsichtigkeit. Wenn eine Nachdunkelung stattgefunden hat, so kann sie nur eine geringe und überall gleichmäßige gewesen sein. Nirgends hat die Harmonie eine Alteration erfahren. Auch ist kein Schwinden des Impasto oder der Lasuren in Betreff der größeren oder geringeren Körperlichkeit ersichtlich. Das Bild steht in jeder Beziehung in so hoher Vollendung da, daß ihm auch heute noch jener Vorrang gebührt, den es einst inmitten der ausgezeichnetsten Werke des Meisters im Musée Napoleon genoß.

Seine Größe beträgt in der Höhe 3′ 10″ und in der Breite 3′ 6″ rheinisch. Eine Reproduktion durch die einfache Radirnadel war keine leichte Aufgabe. Herr W. Unger hat sie indessen in den Grenzen dieser Kunstmanier mit der ihm eigenthümlichen Meisterschaft gelöst. Das von ihm hergestellte Blatt haben wir mit dem Originale selbst verglichen und ihm unsern vollen Beifall nicht versagen können.

Cassel. **Müller.**

Cornelius und die Quirinuskirche zu Neuß.

Mitgetheilt von **Dr. Ennen.**

(Schluß).

---

2. Friedrich Flemming an Wallraf.

Werther Herr Profeßor! Sie wißen, daß Herr Kornelius gestern bei mir war, und es wird Ihnen nicht unangenehm seyn, wenn ich ihnen mit dieser Gelegenheit seine Gedanken über die Bemahlung der Kuppel mittheile. — Er fand Ihre Ideen vortrefflich, und schätzte sich glücklich, daß ihm die Ausführung dieses großen Werkes anvertraut worden, allein er bedauerte, das Lokal nicht so zu treffen, wie er es sich gedacht und gewünscht hatte. — Ich hatte mich darauf gefreut, sagte er, ein Werk im Stile von Michel Angelo zu mahlen, und finde jetzt, daß es doch nur mittelmäßige Figürchen werden, die von unten gesehen wenig Effekt thun. Die Form der P. ist freilich schön und zu Gemälden ganz geeignet, allein die kleinen Bogen zu den Aposteln müßten weg, wenn es ein großes würdiges Werk geben soll. — Ich stemmte mich mit aller Gewalt gegen diese Meinung. und stellte ihm vor, was wohl der Meister dieses herrlichen Baues dazu sagen würde, wenn er sähe, daß man ihm sein Werk, diese schönen Bogen, die den weiten Raum so schicklich und geschmackvoll ausfüllen, verderben wollte. — Ich gesteh es, versetzte Kornelius, diese Verzierung ist sehr schön und passend, und ich erkenne darin den weißen Sinn des Architekten, allein sie dient doch nur zur Ausfüllung des Raumes und würde diesem Zwekke ein schönes Gemälde nicht vollkommen Genüge leisten, ein Gemälde, das das Auge der Zuschauer erfreute, und zugleich die Herzen der Gläubigen belebte; würde dieß der erste Meister selbst nicht zugestanden haben, lieber, als daß man ihm sein Werk durch kleine Figürchen, die weder in sich selbst, noch im Zusammenhange mit dem Ganzen einigen Werth haben, sein Werk verdürbe? Denn so würde die Architektur nur der Mahlerei, und diese der Architektur nachtheilig seyn, und beßer wärs, die Gemälden blieben ganz weg. — So gegründet mir diese Meinung auch schien, so wollt es mir doch nicht in den Kopf, daß es beßer wär, die herrlichen Bogen und Säulen zu vernichten. — Das ist auch nicht nöthig, sagte Kornelius, sie sollen nicht vernichtet, sie sollen nur mit einem Gemälde in Blindrahmen bedeckt werden; findet dann die Nachwelt, daß die Verzierungen der Architektur den Raum besser ausfüllen, als ein Gemälde, so läßt sich dies noch zu jeder Zeit abnehmen. — Hiegegen konnt ich nun nichts mehr einwenden, und mußte izt die Idee meines Freundes ganz billigen, um so mehr, wenn ich dabei bedachte, daß ein so großes Gemälde zugleich die fatalen Thürchen bedekken würde, und daß dann vielleicht ein Werk zu Stande kommen dürfte, daß groß und koloßal mit dem Geist des ganzen Baues harmonirte, und das würdig wäre, den Namen eines Künstlers zu verewigen. — Ich weiß, Sie sind von gleichen Gesinnungen beseelt und verachten das Puppige, Armselige unseres Zeitalters, und werden gewiß dieß große Vorhaben unterstützen. Wie glücklich waren nicht die alten Künstler in Italien, denen sich so oft Gelegenheit zu großen Werken darboth! Darum wurden auch Ihre Meister so groß und konnten gestalten, was in ihnen lebte und strebte. Darin liegt auch der Grund, daß in jenen Zeiten die Kunst weit blühender war, als izt: In unsern Tagen ist es so selten, daß einem Künstler das Glück zu Theil wird, sein Genie zu entwikkeln, seine Talente auszubilden. Diese Gelegenheit ist nun da, und von einem Manne, der alles, was groß und schön ist, mit Lieb und Wärme umfaßt, ist es zu erwarten, daß er hierbei dem weit umfassenden Unternehmen des Künstlers keine engenden Schranken setzen wird.

In Eile Ihr Sie verehrender Fried. Flemings.

3. Friedrich Flemming an Wallraf.

Neuß am 27. April 1806.

Hochgeehrter Herr Professor! Zu meiner Beschämung muß ich es gestehen, daß ich den mir mitgegebenen Brief an Herrn Heß in Dorf unterwegs verloren habe, und weiß zu meiner Entschuldigung nichts vorzubringen, als daß ich offenherzig genug bin, einen Fehler zu bekennen, wenn ich so nachläßig war, ihn zu begehen. Juvenis sum, nihil juvenile a me alienum puto. Auch hab' ich meinen Freund Kornelius beauftragt, die ihm mündlich ertheilte Bestellung an Herrn Heß auszurichten. Da ich aber nicht wissen konnte, ob nicht andere Sachen von Wichtigkeit in dem Briefe enthalten waren: so hielt ich's für Pflicht Ihnen meine Fatalität zu melden. —

Ich war bei unserm liebenswürdigen Herrn Pastor, und brachte ihm Ihren Gruß. Er freute sich, als ich ihm sagte, sie würden bald hieher kommen, und hofft, daß Sie alsdann bei ihm einkehren. — Die Umstaltungen in der Kirche gehen mit schnellem Schritte voran. Sie werden Ihre Freude sehen, wie alles so schön und herrlich erscheint. So lang die Kirche steht, wird man sich mit dankbarer Verehrung an den Urheber dieser Umstaltung erinnern. —

Ich bin so glücklich in längstens vierzehn Tagen in Köln, in der Nähe von Ihnen und Herrn Schlegel zu seyn, um dort meine Studien fortzusetzen. Wollen dieß ihrem verehrten Freunde sagen, und daß es mit gänzlicher Einwilligung meines Vaters geschieht, mit welchem ich jetzt im schönsten Einverständniß lebe. —

Noch eins. Sie sind doch Willens bald hieher zu kommen; können Sie es nicht einrichten, daß es vor meiner Abreise geschieht? Es würde mir eine außerordentliche Freude seyn, mit Ihnen die hiesige Gegend zu durchstreifen, den Antiquitäten nachzuforschen, in Dorf einige Künstler und Kabinete zu besuchen, und überhaupt Ihren angenehmen und lehrreichen Umgang zu genießen. Inzwischen wünsch ich Ihnen wohl zu leben, und bitte meine Empfehlung an Herrn Schlegel.

Die Herzlichkeit, mit welcher Sie mich empfingen, macht mich dreist, und ich nenne mich Ihren Verehrer und zugleich Ihren Freund Friedrich Flemings.

4. Poll*) an Wallraf.

Neuß am 6. Juni. 1806.

Hochwürdiger, Hochgeehrtester Herr Professor! Beym Anblicke der Oeffnung, die bey der Abnehmung des Dreyfaltigkeits Altars und der zur Erweiterung der neuen Sacristei vorgenommenen Arbeit entstand, äußerten mehrere Männer von Geschmack den Wunsch, daß dieselbe bleiben und von beyden Seiten die ihrem Urtheil gemäß sehr schöne Ansicht der runden Kuppel hergestellt werden mögte. Hr. Baumeister Hermkes selbst war entusiastisch für diese Veränderung. Wir dürften es nicht wagen, Sie so frühe wieder zu bitten, daß sie sich dieses Umstandes halber hiehin bemühen mögten, auch nehmen wir noch Anstand, Sie durch eine schriftliche Anfrage diesfalls zu beunruhigen, da aber Hr. Baumeister Köhler, der für Hrn. Loosen die Freundschaft hatte, hierhin zu kommen, ebenfalls für die Abänderung stimmte: so bin ich von den Herrn Kirchmeistern beauftragt so frey, Ihr Gutachten hierüber zu erbitten; ich lege zu diesem Ende das von Hrn. Köhler schriftlich abgefaßte Gutachten bey; schenken Sie demselben Ihren Beyfall: so wird sogleich zur Zerstörung der alten Pfarrsacristei fortgeschritten werden. Da indessen bis zur Entscheidung die Arbeit nicht fortgesetzt werden kann, so bitte ich recht sehr, daß Sie den Aufschluß mit umgehender Post gütigst ertheilen mögen.

Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu bestehen

Euer Hochwürden

gehorsamster Diener

J. Poll, Pastor.

---

*) Poll, der damals vierzig Jahre zählte, war seit seinem 25. Lebensjahre Pfarrer von Neuß. Hier wirkte er mit großem Segen, bis er 1816 seiner gediegenen juristischen Kenntnisse wegen als Rath in das neugegründete preußische Konsistorium nach Köln berufen wurde. Hier blieb er zwei Jahre, bis er sich 1818 nach Neuß in das Privatleben zurückzog. Im Jahre 1830 verwaltete er die Pfarre Neuß wieder ein Jahr lang; am 19. April 1838 starb er.

5. Cornelius an Wallraf.

Düsseldorf den 22. Juli 1806.

Herr Profeßor! Ich habe das Lokal besehen und finde es zu Ihrem ganzen Gedanken geeignet oder vielmehr ich finde ihren Gedanken so schön, als es das Lokale nur immer zuläßt. Aber man bemerkt leider nur all zu sehr, daß ihr göttlicher Gedanke sich nach kleinlichen Verhältnissen hat bequemen müßen. Die Mahlereyen werden hier, wie groß sie an sich werden mögen, mager und unansehnlich gegen das göttliche Große der Architektur erscheinen; sie werden keineswegs mit ihr nur einigermaßen im Verhältniß stehn, und die Größe der Idee schrumpft in der kleinlichen Form zusammen, und ihre Würkung wird aufgelößt. Sie werden hier nur bloße Verzierungen sein und nicht als ein Werk für sich und wieder zugleich harmonisch mit dem übrigen Ganzen das Gemüth mächtig stimmen und erheben.

Doppelt klein werden die Figuren in den (gegen das Uebrige) kleinen Bogen erscheinen, weil just um sie her, nach allen Seiten so viel leerer Raum ist. Was ist hier zu thun? Sie haben mich mit ihrem Zutraun beehrt und mich würdig gefunden, mit ihnen Hand in Hand etwas Großes, für die jetzige Zeiten gantz seltenes zu vollenden. Das bestärkt mich in dem schönen Glauben, daß auch ich hier frey meine Meinungen und Ansichten mittheilen darf, ohne Gefahr zu laufen, daß sie etwas anders als die reinste Anhänglichkeit an die Sache selbst finden werden. Mein Gedanke war gleich, da ich das alles so fand, daß man statt den drey kleinen Bogen den ganzen großen Halbzirkel, worin dieselben stehn, ausmahle. Ich glaube, man braucht die drey Bogen gar nicht weg zu machen, das auf Leinwand gemalte Bild könnte das Ganze bedecken. Wie schön ist die Form und Größe! wie schön greift sie mit den Panaschen in einander! welch ein Feld für ihre herrlichen Ideen! und für meinen Pinsel! Die Hauptidee bleibt auf jeden Fall, sie verliert nur das begränzte und beengte, die Figuren werden keine blose Statuen mehr. Drey zu drey in einer karakteristischen Handlung gruppirt machen ein schönes Ganze für sich aus und stimmen würdig zum Uebrigen. Wie herrlich würde sich das Hauptbild ausnehmen, indem es den schönsten Platz und das schönste Licht hatt! Es hängt nun ganz von Ihnen ab, ob es so werden soll; ich will um es zu befördern, diese sechsmahl größere Arbeit für den nehmlichen Preiß machen, denn so etwas wird mir in meinem Leben vielleicht nicht mehr begegnen, mit Hülfe eines Professor Wallrafs eine solche Kirche auszumahlen; mit welcher Liebe würde ich an dieser Arbeit hängen! ich würde mich in jene schöne alten Kunstzeiten hineinversetzt fühlen es würde sicher mit die schönste Epoche meines Lebens ausmachen. Ich habe Ihnen nun alles gesagt und bin entschlossen auch alles zu thun.

Mit Sehnsucht erwarte ich ihr Urtheil

mit Hochachtung P. Cornelius.

6. Poll an Wallraf.

Neuß am 26. Aug. 1806.

Hochwürdiger, Hochzuverehrender Herr Profeßor! Eure Hochwürden haben es gütigst erlaubet, daß ich an Hochdieselbe die Anzeige dürfe gelangen lassen, wenn die Arbeit in dem mittleren Theile des Chores vorgenommen werden solle. Wirklich sind wir nun so weit fortgeschritten. Die beyden Seiten sind beleget und ganz fertig, und eigentlich ist noch mehr gethan worden, als wohl hätte geschehen müßen; denn unser unternehmende Baumeister hat sogar während meiner Abwesenheit ohne Vorwißen der Kirchmeister mit Begnehmigung des Hrn. Sousprefet, wie er vorgiebt, die beyden bekannten Altäre an der Stelle, wo die zur Einfaßung der Reliquien projektirte Piramiden angebracht werden sollten, aufgestellt. Doch dieses bekümmert mich noch nicht so sehr, als die Besorgniß, daß die Arbeit im mittleren Theile nicht nach dem Geschmack der Kenner dürfte vollendet werden. Da mit derselben wirklich übermorgen der Anfang wird gemacht werden: so hätte ich keinen angelegentlicheren Wunsch, als diesen, daß Eure Hochwürden sich noch einmal hiehin bemühen mögten; bey dem allgemein bekannten Eifer, der Eure Hochwürden für die Beförderung des Schönen beseelt, schmeichle ich mir, daß er Hochdenselben nicht vermeßen scheinen werde.

Mit vollkommenster Hochachtung nenne ich mich noch

Eurer Hochwürden ganz verbundenen

J. Poll.

7. Poll an Wallraf.

Neuß am 12. Februar. 1806.

Hochgeehrtester Herr Profeßor! Die Ursache, warum Hr. Hermkes wider die 7 Staffeln stimmt, ist, wenn ich seinen Aeußerungen trauen darf, keine andere, als diese, damit dem Werke die fürchterliche Ansicht benommen werde, in der es sich sonst wegen der Höhe darstellen würde. Mit der Sache läßt sich itzt wohl keine Aenderung mehr vornehmen, weil die Seiten-Mauern, auf welchen die Tribünen aufgestellt werden sollen, wirklich aufgeführt, die marmorne Platten wirklich eingefaßt sind, und schon an Ort und Stelle stehen, auch, wie mir Profanen scheint, gut lassen. Freylich wünschte ich selbst, daß das Werk zu einer größeren Höhe hätte gebracht werden können. Die eigentliche Höhe der Tribünenwände (den Rahm, in den der Marmor eingefaßt ist, mitberechnet) beträgt 3 Fuß 4 Zoll. Die Tribünen aber können nach der Angabe des Hrn. Hermkes zu $2^1/_2$ Fuß oder auch etwas höher aufgeführt werden.

Bey Anlegung der fünf und nachher der drey Staffeln ergiebt sich auch noch der Umstand, daß der mittlere Theil des Chores höher wird als der beyden Seiten, die wirklich belegt sind. Hr. Hermkes sagt zwar, daß er Ihnen dieses schon bemerkt hätte, und Sie dieses nicht unschicklich gefunden hätten. Beruhigend wäre es für mich, wenn ich darüber ihre ausdrückliche Erklärung erhalten könnte. Wenn die Höhe durchaus die nämliche seyn müßte, so blieb wohl kein anderes Mittel übrig, als daß anfangs fünf, und nachher zwey Staffeln angelegt würden, allein das wird auch wohl wegen der nothwendig erforderlichen ungleichen Zahl der Staffeln nicht statt haben können.

Hr. Hermkes wünscht den Umfang des hohen Alters bestimmt zu wißen. Dürfte ich Sie daher bitten, daß sie mir dieses zu sagen die Güte haben mögen: ich schäme mich wahrhaft, daß ich Ihnen so viele Mühe und Sorgen verursachen muß.

Ewig werde ich dafür bleiben

Euer

ganz verbundener

J. Poll.

8. Abänderungsvorschläge Wallrafs.

Die bei meiner letzten Gegenwart in Neuß angemerkten Verbesserungs-Vorschläge und weitern Pläne zur Fortsetzung fasse ich hiermit nach reifer Ueberlegung zusammen.

1. Ist es unumgänglich nothwendig, daß der gelbe Anstrich der unteren Kirche dem Tone der oberen ganz gleich gemacht werde. Es muß also, wo dieß noch nicht geschehen ist, noch einmal mit dem Stuhle daran, um die letzte Farbe der vorigen gleich zu haben.

2. Die Simse unter den Galerien auf den Emporgängen müssen alle schwarz sein, auf dem Chor sowohl als in der unteren Kirche, die Kapitäle und Schaftgesimse weiß.

3. Das Graue muß überall auf gutes egales grau gebracht werden, so daß die Mischung mit dem alten rothen ganz daraus verbannt werde; wo wirklich, wie am großen Chorbogen, das roth noch zu sehr dominirt oder das grau so dunkel und schlecht aussieht, muß man sorgen, daß dieses mit Milch- oder gar mit Oelfarbe dem guten letzten grau gleich gebracht werde; denn nichts ist abgeschmackter als diese Disharmonie der Farbe, wie sie jetzt erscheint.

4. Herr Cornelius wird ersucht, in der coupola über den Propheten das gelbe noch einmal dem andern egal streichen zu lassen, damit das neue schwarze Holz-Sims auf demselben hochgelben Grund des übrigen Chores sich schöner ausnehme, so wie die schwarzen Säulen an den Fenstern auf ihrem gelb erscheinen, weil ohnedem in der coupola die Sonne das gelbe noch sonst sehr abbleichen wird, auch nicht zu vergessen, daß überall unter den Propheten in den Winkelspitzen der panache noch gelb hervorglänze.

5. Ersuche Herrn Cornelius, in den Propheten und Aposteln die hohen weißen Lichter mit Schieferweiß oder trierischem Kalk zu probieren, die Halblichter und mezzoliali mit röthlichen Scheinen, oder wie selbst ein Kenner mir behaupten wollte, mit gebrochenem Gelb etwas zu heben und zu tiefen, insonders in den Falten der Kleidungen sollte dieß wohl viel Wirkung machen. Ich wünsche von Herrn Cornelius das nähere Urtheil darüber zu erfahren, ob gelblichte Widerscheine hier jene Wirkungen herausbrächten; es würde die Zeichnungen wohl mehr ründen.

6. Vivat der neue König David!
7. Die hölzerne Treppe in den Coupel-Fenstern wegzuschaffen.
8. Das neue Brettergesims für Meister Kettler gut zu profiliren.

---

9. Cornelius an Wallraf.

Herr Professor!

Neuß den 9. März 1807.

Wir sind hier fleißig in unserer Kuppel bescheftigt. Der Drachenflügel wirt sich gut machen; da er aber nicht die Halbkugel wie in der Zeichnung, die sie mir gaben, formieren konnte, so war ich genöthigt, die höhere kleinere Verzierung wegzulaßen, sonst würde er von unten eine kleinliche Würkung gemacht haben.

Werden die kleinen Säulgen in der Kuppel nicht schwärzlich? ich würde dazu rahten, indem ich das Grau des Drachenflügels wie auch das Gelbe ziemlich hell gehalten haben; aber wie ich die mittlern Säulgen, die folgendermaßen ankleben*), machen soll, bin ich noch nicht eins mit mir selbst; wenn sie auch schwarz werden, so hängt der Theil vom mittleren Ring bis zur Konsole so isolirt ins hunderte hinein; mir deucht also, wenn diese grau und diejenige, welche den Bogen tragen, schwarz würden, die 3 Würst des Bogens können wieder grau und folgerdermaßen verziert werden.**) Da wir vor Pfingsten mit der oberen Kuppel fertig werden wollen, so wünschte ich von ihnen über die Punkten so balt als möglich ihren Raht; auch mögte ich wissen, welch Farbe sie den kleinen Pfeilern in den drey Halbkugeln zugedacht haben, ich erwarte mit nächstem ihren gütigen Raht, die Pfingsttage aber den Herrn Professor seinen Versprechen gemäß selbst, es empfiehlt sich ihnen mit wahrer Hochachtung

Peter Cornelius.

Bei Herrn Prof. Flaemmings in der Sekondarschule.

10. Cornelius an Wallraf.

Herr Profeßor!

Ich habe meinen Moises fertig, ich habe ihn so groß gehalten, wie es der Raum zuließ, und ist würcklich eine koloßale Figur worden, die sich von unten durch ihre kräftige und fleißige ausarbeitung gut und deutlich ausnimmt. Der Herr Pastor sowohl als die übrigen Herrn (die sich ihnen empfehlen laßen) sind sehr zufrieden; da sie aber die kleinen Bögelchen worin die Aposteln kommen sollen, sahen und deren künftige Größe gegen die des Moses berechneten und dabey bedachten, daß selbe durch das Gesims von unten beynah halb verloren gingen, so waren wir alle einstimmig der Meinung, daß der große Halbzirkel, wie ich ihnen gleich proponirte, müße ausgemalt werden. wie ich ihnen damahls schrieb, waren sie gleich meiner Meinung, nur daß die schöne Idee mit den 12 Pforten Jerusalems und dadurch die drei Bogen verloren gingen. Die Beschwerung mit den Rahmen und, ob sich ein so großes Tuch immer gespannen halte, dieß alles bemerkten sie mit recht.

Dieß alles ist gehoben, hören sie: errinnern sie sich noch der schönen Nischen oben im Thurm? gantz genau wie diese mit ihren Verzierungen, Säulgen und allem andern werden 3, so groß sie werden können, gemahlt; in dem mittleren, die höher werden, kömt eine stehende und in den beiden andern sitzende Figur, die kinder werden wider stehent, und auf diese Art wechselt es lieblich ab. Die Idee bleibt, es wird im Geist und Verhältniß vom Gantzen und gleichfalls eine Piramide; statt das Tuch wird eine dünne Mauer von einem Stein vor der äußern ausladung heraufgeführt; ein Tührchen von Holz wirt der Sockel der mittleren Figur; findet die Nachwelt die 3 Bogen, (die übrigens sehr unachtsam gebaut sind), schöner als meine Figuren in den gemahlten Bogen, so hatt man nur das leichte Mauerwerk wegzuschlagen, und sie stehn da ganz unverlezt. für die Kosten des Tuchs und der Rahmen kann was andres gemacht werden. und große Arbeit wird erspart. ich bitte Sie recht sehr, Herr Profeßor, mir sobald als möglich, darüber ihre gütige Meinung zu schreiben, denn ich hoffe mit Gottes Hülf noch ein dieser Bilder der Sommer fertig zu bekommen.

Flaemmings empfiehlt sich ihnen wie auch ihr bereitwilliger

P. Cornelius.

---

*) Hier ist eine kleine Säulenstellung im Brief skizzirt.

**) Hier ist die Ornamentirung wieder skizzirt.

11. Cornelius an Wallraf.

Herr Professor!

Neuß den 8. Juli. 1808.

Da ich nun mit meinen Aposteln fertig bin und das Gerüst abgebrochen ist, so wünschen wir alle nichts sehnlicher als sie wieder einmahl bey uns zu sehn. ihre Gegenwart lieber Herr Professor ist für ihre und meine Beruhigung nöthig sie werden jetzt meine gewis fleißigen Arbeiten nicht mehr verkennen und mein bisheriges Verfahren nicht misbilligen. Das Vollkomne, wonach ich ringe, habe ich hier nicht erreicht, das weis ich, aber ich weis auch, daß ich edwas gemacht habe, das sich über die Mittelmäßigkeit erhebt.

Ich brauche ihnen nicht zu sagen, daß ihre Ideen über die neun Chör der Engel vortreflich sind; so edwas spricht von selbst. das übrige mündlich. schließlich bitte ich sie in einigen Tagen uns zum wenigsten mit ihrem Besuch zu beehren, sonst wird das neue Gerüst gebaut und sie können wieder von unten nichts sehen.

Alle ihre bekannten grüßen sie sowie ihr

P. Cornelius.

12. Cornelius an Wallraf.

Hochgeehrter Herr Professor!

In der Absicht mich nach Ihrem Befinden zu erkundigen und einer sehr schätzbaren Dame Ihre Bekantschaft zu verschaffen, nehme ich mir die Freyheit, Ihnen Ueberbringerin dieses, Madame Hadermann, bestens zu empfehlen, und ich wünschte sehr, daß Sie dieselbe mit Ihrer unterrichtenden Begleitung erfreuten hinsichtlich der Kölnischen Alterthümer und Kunstdenkmäler, vorzüglich des Doms und Ihrer vortrefflichen Gemälde Sammlung, die, wie ich mit Freude vernommen, jetzt aufgestellt ist.

Was meine jetzige Lage und Arbeiten betrifft, wird Ihnen Madame Hadermann die Güte haben das zu erzählen, was Sie, werthgeschätzter Freund, wissen wollen, und ich wünschte ebenso, wenn Ihre Geschäfte eine schriftliche Erwiederung, die mich sehr freuen würde, unmöglich machen sollte, so wie sie mir befehlen mich kurz zu faßen, durch dieselbe von Ihrem Befinden benachrichtiget zu werden.

Ich empfehle mich Ihrem freundschaftlich fortdaurenden Wohlwollen und versichere Sie meiner unveränderten Hochachtung

Frankfurt am 10. Juli. 1810. Cornelius.

Die Ausstellung der Royal Academy in London.

(Schluß).

Nach diesen beiden Koryphäen der englischen Kunst haben wir noch ein halbes Dutzend sehr talentvoller und interessanter Künstler zu erwähnen, wie Calderon, Maclise, Watts, Pettie, Cooke, Leslie u. A., die theilweise zur Royal Academy gehören und mit Erfolg im historischen Genre, in der Landschaft oder im Porträt sich versuchen. Dann kommen noch vereinzelte gute Bilder und endlich eine achtbare Mittelsorte, die wir hier nicht en détail untersuchen, sondern nur en bloc charakterisiren können. Alle diese Maler sind sehr geschickt, sie haben Alles, was zu ihrem Beruf gehört, tüchtig inne, und sie vereinigen mit einer glänzenden Ausführung verführerische poetische Züge, obgleich ihnen eine tiefere Auffassung oder ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Technik abgehen.

Mr. Calderon stellte vier in ihren Motiven sehr mannigfaltige Bilder aus, darunter ein Porträt. In zweien derselben scheint er sich der kontinentalen neugriechischen Schule zu nähern, die bis jetzt in England nicht in großer Gunst gestanden hat und die doch den hier herrschenden Tendenzen durch ihren eleganten und geistreichen Styl, durch ihre hübschen rosigen oder bläulichen Töne, durch ihre genrehafte und moderne Auffassung antiker Gegenstände so wohl entsprechen würde. Mr. Calderon unterscheidet sich von dieser Schule durch die Wahl gebrochener Töne und durch geringere Künstelei. In Nr. 369 stellt er uns eine Quelle in der Nähe eines Gebüsches dar, an welcher zwei junge Mädchen eben zu schöpfen im Begriffe sind. Die Allegorie: „Der Frühling, der den Winter vertreibt", ist ein Bild von sanftem und vornehmem Ton; doch fehlt es ihm an Studium und Tiefe. Auch wenn Calderon einen Griff in das moderne Leben thut, ist er mir eine willkommene Erscheinung. Wie Millais und in fast ebenso großen Dimensionen, stellt er uns in seinen bettelnden Waisenkindern eine frisch aus der Wirklichkeit entlehnte Scene mit schlichter, von jeder falschen Sentimentalität freier Empfindung vor Augen.

M. Watts besitzt weniger Phantasie als Calderon, aber eine gediegenere künstlerische Bildung. Sein Porträt des Aquarellmalers Burne Jones ist eines der besten auf der Ausstellung, von schlagender Wahrheit und höchst solider Mache, ohne jede Affektation. Die „Daphne", ein nacktes Mädchen, welches in einem Lorbeergebüsche steht, hat gut modellirte Parthien und einen angenehmen Ton, aber es fehlt ihm an Interesse. Die „Fata Morgana", eine große nackte Gestalt, die sich in Begleitung eines Genius vor einem Reiter flüchtet, welcher sie zu ergreifen sucht, hat ebenfalls ganz vorzügliche Qualitäten: das Kolorit ist blühend, ein Diaz im Großen; die röthlichen blonden Fleischtöne der Fliehenden bilden einen schönen Gegensatz gegen die dunkle Gestalt des Verfolgers und das Ganze zeugt von einem bedeutenden dekorativen Talent. Größere Klarheit des Gedankens, eine plastischere Phantasie, und M. Watts wäre der erste Historienmaler Englands!

Das Gemälde von Maclise: „Die Grafen von Desmond und Ormond" erweckt unsern Schmerz über den Tod dieses ausgezeichneten Künstlers, welcher die Anforderungen großer historischer Stoffe mit den modernen Kunstanschauungen und den Gesetzen der monumentalen Malerei so trefflich zu vereinigen verstand. Er zeigt sich uns hier in seiner ganzen Stärke, als Meister der Komposition und im schönen Fluß der Linien, im Ausdruck allerdings schwach und in der Farbe konventionell.

M. George Leslie, der sich bisher auf Kompositionen von sehr wenigen Figuren beschränkte, versuchte sich diesmal an einer umfassenderen Darstellung. Unter dem Titel: „Fortunes" führt er uns eine reizende Gesellschaft jener jungen englischen Ladies vor, die im steten Verkehr mit der Natur sich ihre Frische und Naivetät zu bewahren wissen. Wir sind im Freien: eines der Mädchen stützt sich mit dem Ellbogen auf das Geländer einer ländlichen Brücke und wirft Rosen in den Bach, der zu ihren Füßen fließt; die andern sitzen umher, schauen den dahinschwimmenden, oder untergehenden Blättern zu und weissagen sich, in holde Träumerei versunken, nach deren Schicksal das ihrige. Es ist ein reizvolles Bild voller Wahrheit und natürlicher Anmuth, das aber, um dem Kritiker ganz zu gefallen, in der Farbe weniger weich und undurchsichtig und in der Durchbildung, namentlich des Landschaftlichen, sorgfältiger sein müßte. Es ist das gerade Gegentheil des alten Leslie, dessen Bilder so bestimmt und scharf gezeichnet, man möchte sagen mehr geschrieben als gemalt sind.

Die Heldin des andern Bildes von George Leslie träumt auch, aber ganz allein; in Weiß gekleidet, ein Buch in der Hand, sitzt sie vor einem in den Park hinausgehenden Fenster und ergötzt sich an der balsamischen Luft des Frühlings, am Gesange der Vögel, am Duft der Blumen. Es offenbart sich in diesen Bildern eine Unbefangenheit und Natürlichkeit der Empfindung, die wir bei unsern kontinentalen Künstlern, denen Effekt und Geist über Alles gehen, sehr selten finden. Die Einheit von Gedanke und Ausführung ist eine so vollständige, daß man zu ihrem Gunsten der englischen Schule ihre freiwillige Isolirung gern verzeiht. Sie thut gut daran, ihren eigenen Weg zu gehen, ihren eigenen Inspirationen zu folgen und den Deutschen, Franzosen und Belgiern das Experimentiren in allen möglichen Stylen und Kunstweisen zu überlassen. Sie kennt und liebt die Natur, und, Alles in Allem gerechnet, ist die Natur für die Kunst denn doch wohl ebenso viel werth wie die Archäologie.

Der universelle Frith behandelt auch dieses Jahr, wie früher, in seiner geistreichen und frivolen Weise alle möglichen Stoffe. — Zwei Repräsentanten der sogenannten schottischen Schule bekunden ein lebhaftes Gefühl für Farbe. Der Eine, M. Orchardson, sonst ein recht unbedeutender Künstler, bringt uns unter dem Namen „Tagesträume" (Day dreams) ein junges in Schwarz gekleidetes Mädchen, das in wenig malerischer Stellung auf dem Divan liegt, und „Fischer auf dem Meer", welche sich stehend an einer Wand ihres Schiffes halten, um von den Wogen nicht über Bord geschleudert zu werden, ein besonders in den Extremitäten schlecht gezeichnetes Bild. Der Zweite ist M. Pettie. Sein „Ausfall aus einem Schlosse" ist sehr solid gemacht und wahr im Gesammtton, aber die Figuren haben kein Relief und die Anordnung ist zu einförmig. „As you like it" hat M. Pettie den Stoff zu seinem zweiten Bilde gegeben. Die Ziegenhirtin steht an der Spitze ihrer Heerde in dem schon herbstlich gefärbten Walde; sie senkt die Augen und ihre ganze Haltung verräth Ueberraschung; Touchstone, der Narr, in buntscheckiger Kleidung, schaut sie schelmisch an: ein Bild von lebhafter ansprechender Farbe, aber nicht gut genug gezeichnet. „'T is blythe May day" von demselben ist ein kleines Meisterstück von Heiterkeit und Vollendung; Empfindung, Zeichnung, Farbe, Alles ist vortrefflich. Ein junger Bursch von blühender Gesichtsfarbe kommt einen steinigen Weg herab, halb gehend, halb laufend, lachend, irgend eine Ballade von Burns singend, an jedem Arm ein Liebchen, die Eine sanft erröthend, bescheiden, die Andre heiter, provocirend, Eine eifersüchtig auf die Andere. Sie folgen willig der Bewegung, welche ihr Führer angeschlagen, und bilden mit ihm eine so reizende und malerische, lebensvolle Gruppe, daß man sich ungern den Moment vergegenwärtigt, in welchem der Bursche seine Wahl treffen und trennen wird, was hier so hübsch vereinigt ist.

Die meisten übrigen Genremaler zeichnen sich bei Weitem mehr durch ihre technischen Eigenschaften als durch Witz und Energie der Charakteristik aus. Letztere mangeln der diesjährigen Ausstellung in einem solchen Grade, daß man sich frägt, ob man wirklich in dem Lande Hogarth's und Wilkie's sich befindet. Es fehlt uns der Raum, um auf Einzelnes näher einzugehen. Andererseits fehlen in der Royal Academy jene Specialisten, die auf dem Kontinent immer zahlreicher werden, die Ethnographen, Rokoko- und Renaissance-Maler und Verherrlicher des Mittelalters. Die Engländer verwerfen die Mittel, durch die man bei uns die Originalität und Bedeutung eines Künstlers heraufschrauben möchte, in Wahrheit aber nur seinen Horizont beschränkt. Sie wollen universell sein; ob zu ihrem Vortheil, das lassen wir hier unerörtert.

Die Porträts der Ausstellung würden einen eigenen Aufsatz erfordern; uns ist nur gestattet, die interessantesten hervorzuheben. M. Wells hat in seinem Bildniß des Lord Kanzlers das Porträt zu einem Geschichtsbilde zu steigern gesucht und sich dabei mit Glück Holbein's Kartons zum Muster genommen. Aber das Interesse, das sein Werk erweckt, beruht mehr auf den Nebendingen als auf dem Kopfe des Kanzlers, dessen trockenes Antlitz von der ungeheuren Perrücke ganz erdrückt wird. Das Reiterporträt des M. A. Tompson von dem Präsidenten der Akademie Sir Grant ist frei und wahr in Haltung und Auffassung, aber von harter, prosaischer Behandlung. Das schöne Frauenbildniß von M. J. B. Burgeß mit einer Hyazinthe in der Hand hat die schönsten Augen der Welt und einen Ausdruck von verführerischer Weichheit und Melancholie. Es ist ebenso gut ein Genrebild wie ein Porträt, und nicht ohne Grund hat der Künstler seiner Heldin den Namen der Blume gegeben, welche sie in der Hand hält.

Unter den Thiermalern ist in erster Linie M. Ansdall zu nennen. Seine Leistungen sind allerdings brillant, aber oberflächlich.

Die Landschaft und namentlich die Marinemalerei bietet eine große Zahl ausgezeichneter Werke dar. Turner's Einfluß ist noch überall zu spüren, besonders im Aquarell. Auch Constable findet einige Nachahmer. Im Ganzen ist die Malweise eine mehr geleckte als breite. In erster Linie steht unter den Marinemalern M. Cooke. Seine Hafenansichten sind meisterhaft; nur ein Seemann kann die genaue Kenntniß des Schiffsbaues vollkommen würdigen, die seine Bilder verrathen. Aber leider verliert er sich gar zu sehr in diese kleinen Einzelheiten. M. J. Brett kennt das Meer aus dem Grunde, stellt es aber auch mit einer minutiösen Treue dar, welche mehr wissenschaftlich als künstlerisch ist. — Unter den Landschaftern nimmt M. Redgrave einen Platz

ganz für sich in Anspruch. Er sieht die Natur auf seine Weise an und entdeckt in ihr eine Menge von Schönheiten, die den Augen Anderer entgehen; man muß ihm auf sein Gebiet folgen, um seinen „Hochlandpark" vollkommen würdigen zu können, dieses ungeheure Panorama von einer merkwürdigen Ausführung des Details, auf dem jeder Gegenstand für sich studirt erscheint, ohne Bezug auf die naheliegenden Gegenstände und auf das Ganze, auf dem das Gras im Vordergrunde den sammetartigen Anblick entfernter grünbewachsener Hügel gewährt, und ein tiefes Blau alle übrigen Töne der Art überbietet, daß man sich die Frage vorlegt, ob M. Redgrave's Pupille vielleicht anders beschaffen ist, wie die der übrigen Menschen und ob er vielleicht dort Blau sieht, wo wir Grau oder Braun wahrnehmen. Sein „Waldeingang" ist übrigens ein stimmungsvolles, frisches Bild, und die wild wachsenden Kräuter zu beiden Seiten des Weges, die schlanken Grashalme, die Blumen und Sträucher bilden ein ebenso naturwahres wie malerisches Ganzes. Sein „Mönchsgespenst", das mit trügerischem Licht den verspäteten Wanderer in einen Sumpf lockt, halb Genrebild, halb Landschaft, zeichnet sich durch frappante Lichtwirkung und durch sehr bestimmte, plastische Durchführung aus. Es hat nur zwei Fehler: der eine, augenfällige ist, daß der Körper des Mönchs zu kurz gerathen ist; er gleicht mehr einem Kinde als einem erwachsenen Menschen; der zweite scheint selbst der englischen Presse entgangen zu sein; er besteht darin, daß das Bild die getreue Wiederholung einer Radirung desselben Künstlers ist, welche in dem 1849 durch den „Etching Club" illustrirten „Allegro" von Milton erschien.

Die „Abendstimmung" von M. Vicat Cole (mit einer Kühe heimtreibenden Magd als Staffage) zeugt von dem in England seltenen Streben, mehr durch Massen als durch kleines Detail zu wirken; allein M. Cole hat über den ganzen Himmel ein monotones Gelb ausgegossen, welches dem Bilde sehr schadet. — Die Landschaft von M. Leader (Nr. 979) wurde zu wenig beachtet. Sie stellt eine Schleuse in der Nähe einer Kirche dar und ist ein Bild von sehr tüchtigen Qualitäten, einerseits an Hobbema, andererseits an Constable erinnernd; der Ton ist satt und tief, die rothen Ziegel des Gemäuers stehen in wohlthuendem Gegensatze gegen das düstere, stille Gewässer, nur der Hintergrund ist zu flüchtig behandelt. — Von den unzähligen Bildern derselben Gattung seien hier nur noch die historischen Landschaften des M. Herbert namhaft gemacht.

Die graphischen Künste haben wenig beigesteuert; die Grabstichelarbeiten sind im Allgemeinen recht schwach; nur die Herzogin von Devonshire nach Gainsborough von M. R. Graves zeichnet sich durch eine gute Gesammtwirkung und feine, elegante Stichelführung aus; aber die Zeichnung ist schwach. Unter den Radirungen stehen die Blätter von M. Seymour Haden vereinzelt da; sie repräsentiren ihren Autor auf's Glänzendste.

Die Skulptur ist ganz ärmlich vertreten. Hier macht sich der Mangel einer klassischen Tradition weit fühlbarer als in der Malerei. Porträts, Thiere, Genrescenen bilden fast das ganze Kontingent.

Nur wenige Ausländer gaben der Einladung der Royal Academy Folge. Um von Gérôme's und Anderer bekannten Bildern zu schweigen, so hatte der ältere Daubigny eine sehr schöne „Landschaft an den Ufern der Oise" eingesandt, welche von den Arbeiten seiner letzten vier bis fünf Jahre sehr vortheilhaft abstach. Die drei kleinen Bilder von Alma Tadema verdienten allein einen ausführlichen Artikel; sie sind ganz reizend und in London unseres Wissens zuerst vor die Oeffentlichkeit getreten; alle drei stellen Scenen des antiken Lebens dar.

Aus dem Betrachteten folgt, daß die englische Kunst der Gegenwart beträchtliche Lücken aufweist, daß sie keinen Meister besitzt, welcher die großen Begebenheiten unserer und der vergangenen Zeit würdig darzustellen, und dadurch die nationale Gesinnung zu stählen und zu erheben verstünde; andererseits freilich auch, daß sie die Erfordernisse des Luxus, welche unsere Zeit an die Künste stellt, vortrefflich zu befriedigen weiß. Millais wird mit seinem festen, kecken Pinsel die interessanten Persönlichkeiten der Gesellschaft verewigen; Landseer wird das Bedürfniß nach Darstellung der edlen Thiere, welches in der britischen Race tiefeingewurzelt ist, befriedigen; Andere endlich, und sie bilden die Mehrzahl, werden dem Kultus der Natur dienen und den realistischen Neigungen der Gegenwart oder dem rein materiellen, sinnlichen Wohlbehagen am Gefälligen und Reizenden fröhnen. Aber daß aus diesen Sphären in England so wenig wie bei uns das wahre Heil der Kunst zu erwarten ist, wissen wir wohl Alle. E. M.

Kunstliteratur.

Apelles' Leben und Werke von Gustav Wustmann, Lehrer an der Nikolaischule in Leipzig. Leipzig, 1870. W. Engelmann.

Ein dankenswerther Beitrag zur Geschichte der griechischen Malerei von einem jungen Archäologen, Schüler J. Overbeck's, der schon durch ein Paar Aufsätze im 23. Bande des Rheinischen Museums („Die Ueberlieferung des Plinius über die Anfänge der griechischen Malerei", S. 255 ff. und „Die sikyonische Malerschule", S. 454 ff.) Proben von eingehenden Studien auf diesem Gebiete gegeben hat. Der Verfasser begleitet im ersten Abschnitt seiner Schrift den Apelles aus seiner Heimat Kolophon (wo er nach des Verfassers freilich ziemlich unsicherer Annahme „ein Jahrzehnt oder noch früher" vor Alexander dem Großen geboren wurde) in die Lehre zu dem nur durch seinen großen Schüler bekannten Maler Ephoros nach Ephesos, bei dessen Reichthum an Kunstwerken er einen Augenblick verweilt, dann im zweiten und dritten Abschnitt nach Sikyon, dessen Kunstleben von den sagenhaften Anfängen bis zum gänzlichen Verfall (bei dessen Schilderung der Verfasser übrigens zu stark aufträgt, wenn er S. 15 sagt, Pausanias habe in Sikyon kaum ein einziges Werk mehr gefunden, welches ihm die glänzenden Tage des ehemaligen Kunstlebens hätte ahnen lassen können: das Goldelfenbeinbild des Dionysos und die Marmorstatuen von Bakchantinnen von unbekannten Meistern, der eherne Zeus von Lysippos und die vergoldete Artemis daneben, die Erzstatue des Herakles von Lysippos, der Hermes Agoräos und die Erzbilder der Töchter des Proitos, der marmorne Herakles des Skopas, der chryselephantine Asklepios des Kalamis und die Aphrodite des Kanachos in derselben Technik waren doch gewiß unverächtliche Zeugnisse der glänzenden Tage des sikyonischen Kunstlebens!) in kurzen Zügen geschildert wird, um den Einfluß desselben auf Apelles und die Stellung, welche dieser selbst im Kreise der dortigen Maler einnahm, zu bestimmen. Von den Gemälden des Apelles setzt der Verf. in diese sikyonische Periode, außer seinem durch Polemon bezeugten Antheil an dem Porträt des Aristratos, „Proportionsstudien, nackte Jünglings- oder Männergestalten" (auf solche schließt er ziemlich willkürlich aus dem von Plinius erwähnten Bilde eines nackten Heros, das „nicht vereinzelt gewesen sein werde") und das später in Samos befindliche Porträt eines gewissen Habron, indem er dabei an den Maler dieses Namens denkt, „der möglicherweise auch seine Studien in Sikyon machte und mit Apelles bei dieser Gelegenheit näher befreundet wurde" (S. 32): eine Vermuthung, die, wie wohl Jeder fühlt, auf sehr schwachen Füßen steht. Im vierten Abschnitt führt uns der Verfasser nach Pella, an den Hof König Philipp's von Makedonien, wohin Apelles nach seiner Vermuthung ungefähr um das Jahr 343 übersiedelte, und schildert zunächst, soweit es möglich ist, das Treiben der griechischen Künstlerkolonie am Hofe Philipps und Alexander's überhaupt, sodann die Thätigkeit des Apelles insbesondere, soweit dieselbe als dem Dienste des makedonischen Hofes gewidmet erscheint, also auch noch nachdem Apelles mit Lysippos Pella verlassen und seinen Wohnsitz in Ephesos aufgeschlagen hatte: der Verfasser vermuthet, daß dies schon vor dem Frühling 334, wo Alexander nach dem Hellespont aufbrach, geschehen sei, indem er die Idee, daß der König seine Hofkünstler mit nach Asien genommen habe, rundweg als „abenteuerlich" bezeichnet; dem Referenten dagegen erscheint es als die natürlichste Annahme, daß Apelles, von Alexander aufgefordert, ihn auf dem Feldzuge zu begleiten, mit demselben nach Kleinasien kam, dort aber, weil ihm die Lust, dem Hauptquartier, wie wir sagen würden, weiter zu folgen, ausging, in seiner zweiten Heimat Ephesos zurückblieb. Zu den von Apelles noch in Pella ausgeführten Gemälden zählt der Verf. mit wenig Wahrscheinlichkeit die Porträts des Antigonos (die nach des Referenten Ansicht erst nach Alexander's Tode gemalt sind) und des Menander (Referent hat schon in den Jahr-

büchern für Philol., Bd. LXXVII, S. 115 ff., die Vermuthung aufgestellt, daß nicht dieser Vertraute Alexander's, sondern **Asandros**, der bei der Theilung der Länder unter Alexander's Feldherrn Ol. 114, 2 Karien erhielt, von Apelles porträtirt worden sei und kann die schon von Urlichs „De numeris et nominibus propriis in Plinii N. H." p. 65, vorgeschlagene Interpunktion und Erklärung der Stelle des Plin. XXXV, 93, die W. S. 104, Anmerkung 10 vorträgt, nicht billigen). Der fünfte Abschnitt behandelt die fernere Thätigkeit des Apelles in Ephesos, nach der stillschweigenden oder ausgesprochenen Lösung seines Verhältnisses zu Alexander, welche Lösung nach des Verfassers Ansicht „durch einen sehr fühlbaren Umschwung in der ganzen künstlerischen Richtung des Apelles" bezeichnet wird, indem dieser „die Porträtmalerei und die unausgesetzte Verherrlichung Alexander's und seiner Umgebung aufgab und sich idealen, zum Theil wohl freigewählten Vorwürfen zuwandte" (S. 58). Nach des Referenten Ansicht bestand jene Lösung einfach darin, daß Apelles aufhörte, den Alexander zu malen, weil dieser in seinen letzten Lebensjahren, von anderen Interessen in Anspruch genommen, aufhörte, Gemälde bei ihm zu bestellen: einen wirklichen Umschwung der künstlerischen Richtung des Apelles kann er deshalb nicht annehmen, weil er glaubt, daß mehrere Porträts von Feldherrn Alexander's, wie die des Antigonos und das des Asandros (s. o.) erst nach Alexander's Tode gemalt sind; auch der Besuch in Alexandreia, der, wie der Verfasser gewiß richtig annimmt, auf eine Einladung des Ptolemaios erfolgte, scheint darauf hinzudeuten, daß Apelles noch in seinen späteren Lebensjahren gern wieder eine Stellung als „Hofmaler" eingenommen hätte. Von den sicher oder wahrscheinlich in Ephesos ausgeführten Bildern behandelt W. die Prozession eines Megabyzos (Oberpriesters der Artemis) und die Artemis im Kreise ihrer Hierodulen (?), ferner die Bilder der Tyche und der Charis noch im fünften Abschnitt, während dem berühmtesten Gemälde des Künstlers, der Aphrodite Anadyomene, ein besonderer Abschnitt, der sechste, gewidmet ist. Im Widerspruch gegen Benndorf, welcher („De anthologiae graecae epigrammatis quae ad artes spectant," Bonn 1862, p. 73 s.) ein Epigramm eines gewissen Demokritos auf das Gemälde des Apelles bezieht und danach annimmt, daß die Göttin nur mit der Brust aus dem Wasser hervorragend dargestellt war, während die Wellen die untere Hälfte des Körpers bedeckten (eine Annahme, für die besonders auch der Umstand spricht, daß Niemand die u n t e r e H ä l f t e des Bildes zu restauriren wagte), hält W. an der gewöhnlichen Ansicht fest, wornach die Göttin völlig unverhüllt, schon ganz dem Wasser entstiegen gemalt war. Wenn er zur Motivirung seines Widerspruches schreibt (S. 108): „Wie hätte die Göttin aber auch ihr Haar bereits ausdrücken können, wenn sie noch so weit vom Ufer entfernt war, daß sie noch bis unter die Brust von den Fluthen bedeckt wurde und also im nächsten Augenblicke schon ihr Haupt wieder von den Wellen benetzt werden konnte?" so scheint er dabei viel mehr an die unruhig bewegte Nord- oder Ostsee, als an das bei ruhigem Wetter spiegelglatte mittelländische Meer gedacht zu haben. Auch der Einwand: „Wie wäre es möglich gewesen, daß aus einem solchen Bilde die plastischen Darstellungen der Anadyomene hätten hervorgehen können, die doch ohne Zweifel aus dem Gemälde des Apelles hervorgegangen sind?" ist völlig grundlos, da ja für einen Bildhauer, welcher das Gemälde des Apelles so zu sagen in's Plastische übersetzen wollte, die Darstellung einer mit halbem Leibe aus dem Wasser hervorragenden Aphrodite nur mit Hülfe der Reliefbildung (vgl. den Helios des östlichen Parthenongiebels) möglich gewesen wäre, während bei Bildung einer Statue ihm nur die Wahl blieb, die Göttin völlig nackt darzustellen oder den unteren Theil ihres Körpers durch ein Gewand zu verhüllen: beide Wege sind bekanntlich in den uns erhaltenen plastischen Darstellungen der Anadyomene eingeschlagen worden. Und wenn endlich W. behauptet, daß „dem Apelles eine solche Darstellung schwerlich zuzutrauen" sei, so scheint dem Referenten im Gegentheil die Darstellung des durch das durchsichtige Wasser bedeckten Fleisches der entschieden schon etwas virtuosenhaften Richtung des Apelles (man denke an den Alexander mit dem Blitz in der Hand und an die Darstellung des Gewitters) ganz zu entsprechen. Was den Ausdruck des Antlitzes der Göttin anbelangt, so schließt W. aus dem Epigramm des Leonidas von Tarent, wonach „ruhiges Verlangen aus ihren Augen strahlt," auf einen „Zug der Wehmuth", der uns weder für die Situation noch für die künstlerische Richtung des Apelles zu passen scheint. — Die letzten Abschnitte des Wustmann'schen Buches behandeln die Besuche des Apelles bei Protogenes in Rhodos und am Hofe des Ptolemaios in Alexandreia und das Lebensende des Künstlers, ferner die von demselben erzählten Künstler-

anekdoten (wobei der Verfasser manche hübsche Parallelen aus der Geschichte der neueren Malerei beibringt), endlich die kunstgeschichtliche Stellung des Apelles und seine Beurtheilung im Alterthum, wobei der Verfasser namentlich das Verhältniß zwischen Apelles und Polygnotos, den beiden Männern, „welche den doppelten Höhepunkt und, man darf wohl sagen, zugleich Anfang und Ende der hellenischen Malerei bezeichnen", (S. 95) zu fixiren sucht. Wenn er dabei beide Männer in gewissen Beziehungen mit Raffael in Parallele stellt (freilich mit der Einschränkung: „was aber das Wunderbarste in Raffael's Erscheinung ist, die vollkommene Harmonie seiner ganzen künstlerischen Anlage, dessen kann weder Polygnot noch Apelles sich rühmen," S. 97), so erscheint uns diese Parallele für Polygnot als durchaus nicht zutreffend: dieser nimmt vielmehr in der Geschichte der griechischen Malerei ganz dieselbe Stelle ein, wie Giotto in der der italienischen, und auch für Apelles dürfte wohl eine Vergleichung mit Tizian oder mit Correggio besser am Platze sein als mit Raffael.

Auf einige dem speciell philologischen Gebiete angehörige Kontroversen, zu denen namentlich die dem Wustmann'schen Buche angehängten „Anmerkungen" (S. 101—111) Veranlassung geben könnten, wollen wir hier nicht eingehen, theils weil sie für die Mehrzahl der Leser dieses Blattes zu wenig Interesse darbieten dürften, theils weil wir dieselben schon in unserer Anzeige des Buches im Literarischen Centralblatt kurz berührt haben.

Jena. **C. Bursian.**

Geschichte des dorischen Styls nach den neuesten Forschungen bearbeitet, mit einem Atlas von 24 Tafeln, von Dr. P. F. Krell. Stuttgart 1870.

Schriften wissenschaftlich gebildeter Architekten, d. h. solcher, die mit der Kenntniß der Technik ihrer Kunst Sinn und Verständniß für historische Entwickelung überhaupt und für die für architektonische Entwickelung besonders charakteristischen Detailformen verbinden, über die Geschichte und das System ihrer Kunst sind uns Archäologen immer willkommen. Wer von uns wollte nicht dankbar anerkennen, wie viel er für die Förderung seiner Erkenntniß der griechischen Architektur und ihrer historischen Entwickelung Bötticher's eben in zweiter Auflage erscheinender „Tektonik der Hellenen" und Semper's noch nicht von allen Archäologen nach Gebühr gewürdigtem Werke: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" verdankt! Diesem letzteren Werke, soweit es die griechisch-dorische Baukunst betrifft, schließt sich im Großen und Ganzen, freilich in durchaus selbständiger Weise, die vorliegende Geschichte des dorischen Styls an, das Werk eines jungen Architekten, der sich unter Brunn's und Reber's Leitung auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichte ausreichend orientirt hat, um seine spezielle Aufgabe, die Entwickelung des dorischen Baustyls nach seiner Gesammterscheinung, wie nach allen seinen Details, in ächt historischem Sinne, d. h. im Zusammenhange mit der gesammten hellenischen Kulturentwickelung, aufzufassen und darzustellen. Daß der Verfasser nicht Alterthumsforscher von Beruf ist, das erklärt und entschuldigt eine Anzahl von Versehen auf philologisch-archäologischem Gebiete, die Referent schon bei einer anderen Gelegenheit (bei der Anzeige des Werkes im Literarischen Centralblatt) hervorgehoben hat und auf die er daher hier nicht zurückkommen will, besonders da der Werth des Buches im Ganzen dadurch nicht beeinträchtigt wird. Der Verfasser giebt uns zuerst eine „systematische Betrachtung des dorischen Styls", worin er über das Grundschema, die einzelnen Strukturtheile und die Bemalung des dorischen Peripteral-Tempels handelt, nebst kurzen Bemerkungen über andere Arten von Gebäuden, wie Kapellen (Templa in antis), Gräber, Hallen und Thore, an denen der dorische Styl zur Anwendung gekommen ist. In Bezug auf die Charakteristik der einzelnen Strukturtheile polemisirt der Verf. entschieden gegen Bötticher's Auffassung des Echinus des Säulenkapitäls, den er aus der Analogie eines mit den Spitzen nach Innen eingebogenen Blumenkelches erklärt, als Kymation, d. h. als eines Kranzes bis an ihre Spitzen wieder

umgebogener Blätter (S. 6 ff.). Wenn er dabei bemerkt, daß die von Bötticher als Beweis für seine Theorie angeführten Echinoi des Theseustempels bis jetzt das einzige Beispiel der Bemalung mit einem solchen Blattkranz bilden, so ist dies schwerlich richtig. Referent erinnert sich bestimmt, in einem attischen Dorfe (wahrscheinlich in Markopulo; doch kann er dies nicht mehr sicher angeben) ein dorisches Kapitäl aus Porosstein mit den eingeritzten Umrissen einer solchen, offenbar ursprünglich gemalten Blattverzierung gefunden zu haben; auch ist das häufige Vorkommen solcher aufgemalter Kymatien an Antenkapitälen zu beachten. Den Namen der Triglyphe erklärt der Verfasser, ebenfalls abweichend von Bötticher, aber wenig ansprechend, aus dem dreieckigen Grundriß der Schlitze (S. 10). Für die Darstellung der Bemalung der Façade (S. 13) möchten wir den Verfasser noch auf die von L. Heuzey in seinem Buche: Le mont Olympe et l'Acarnanie (Paris 1860) Taf. II. publicirte Nachbildung einer bemalten dorischen Tempelfaçade aus einem Grabe bei Pydna aufmerksam machen. S. 18—32 erörtert der Verfasser nach den Spuren der Tradition und der Monumente die Frage nach der Herkunft des dorischen Styls; er zeigt, daß derselbe weder in Kleinasien, wo der Tempel von Assos als „ein Mischling aus griechischer importirter Waare und der Kunst der zur Zeit hier herrschenden Barbaren", oder auch einfach als ein Produkt der Provinzialkunst bezeichnet wird (S. 21), noch in Phönikien (das von Roß ungenau publicirte Grab von Neupaphos auf Cypern hätte noch bestimmter als dies S. 24 ff. geschehen ist, als ein Werk der späteren rein griechischen Bevölkerung der Insel bezeichnet werden können), noch in Aegypten, noch auf den griechischen Inseln entstanden sein kann. Bei dieser Gelegenheit wird S. 27 ff. der merkwürdige Säulenbau zu Cadacchio auf Corfu ausführlicher, aber mit einigen seltsamen Mißverständnissen in Bezug auf die wahrscheinlich aus demselben stammende Inschrift C. Inscr. Gr. N. 1838 behandelt: der Verf. will ihn, schwerlich mit Recht, nicht als einen wirklichen Tempel, sondern nur als ein „Brunnenheiligthum" oder „Quellhaus" gelten lassen, und zweifelt an der Homogenität des Baues, indem er ihn für eine spätere Restauration, bei der man andere Säulen unter das alte Gebälk stellte, erklärt. Die letztere Annahme hat auch für den Referenten viel Wahrscheinlichkeit; nur möchte er die Restauration, beziehendlich Herstellung des Baues (wahrscheinlich eines Asklepiostempels mit Einrichtungen für Bäder im Inneren der Cella, die etwa mit den Inkubationen in anderen Tempeln zu vergleichen sind) mit Benutzung älterer Materialien nicht erst, wie der Verf., in die Zeit des Königs Pyrrhus, sondern beträchtlich früher, etwa bald nach dem Peloponnesischen Kriege, setzen. Auch der Vorstellungen dorischer Gebäude auf Vasenbildern gedenkt der Verf. (S. 29 ff.) und ermahnt mit Recht zur Vorsicht in der Benutzung solcher „etwas verzerrter Spiegelbilder der Wirklichkeit" für Untersuchungen über die Entwickelung der architektonischen Formen. Schließlich bezeichnet er als die Heimat des dorischen Styls den Peloponnes und die früheren Sitze der Dorier im nördlichen Griechenland; letzteres schwerlich mit Recht, da sich nirgends eine Spur von einer monumentalen Thätigkeit der Dorier vor ihrer Einwanderung in den Peloponnes findet, die vom Verfasser selbst (S. 18) zusammengestellten Traditionen vielmehr bestimmt auf Argos und Korinth, daneben etwa noch auf Elis als die Ausgangspunkte der Entwickelung des dorischen Baustyls hinweisen. S. 32 ff. sucht der Verfasser die einzelnen Formen des dorischen Tempels aus dem Holzbau herzuleiten, eine Herleitung, die für den Referenten durchaus nicht überzeugend ist; vollkommen aber billigt es Referent, daß Krell gegenüber der Semper'schen Ansicht von der Ursprünglichkeit der Peripteralanlage für den dorischen Tempelbau an dem Antentempel und dem Prostylos als Vorstufen des Peripteros festhält. Einige Bemerkungen über den römisch-dorischen Styl und die an einigen etruskischen Monumenten erscheinenden dorischen Elemente (S. 43 ff.) haben den Zweck, zu zeigen, daß es unmöglich ist, den dorischen und altitalischen (etruskischen) Styl auf eine Wurzel, einen gemeinsamen pelasgischen oder gräko-italischen Baustyl, zurückzuführen. Mit S. 45 beginnt dann die Darstellung der Entwickelung des Dorismus in der historischen Zeit nach den verschiedenen Stylperioden, wobei nach einer allgemeinen Charakteristik der Eigenthümlichkeiten jeder Periode die nach der Ansicht des Verfassers derselben angehörigen Monumente in eingehender Weise behandelt werden. Der ältesten Periode, welcher Krell nach Semper die, wie er selbst sagt, „nicht ganz zutreffende" Bezeichnung des lax-archaischen Styls giebt, und die er in die Zeit von etwa 700—580 (nach S. 67 vielmehr etwa 600) v. Chr. setzt, werden die Tempel D und C (nach Serradifalco's Bezeichnung) der Akropolis von Selinus, das verein-

zelte in der Nähe des Tempels von Cadacchio gefundene Säulenkapitäl mit plastischer Verzierung (Blätterkranz) am Säulenhalse und die sog. Tavola dei Paladini in Metapont zugewiesen, dagegen der sog. Demetertempel und die sog. Basilika in Poseidonia, die Semper, freilich nicht ohne Bedenken, in diese Periode setzt, erst der Zeit des römischen Pästum (nach 274 v. Chr.) zugeschrieben, eine Ansetzung, die dem Referenten, der in der Zurückführung der vom ächten Dorismus abweichenden Eigenthümlichkeiten dieser Bauwerke auf italischen Einfluß dem Verfasser durchaus beistimmt, doch zu spät erscheint; warum sollen sie nicht der Periode der lukanischen Herrschaft über Poseidonia (seit 340 v. Chr.) angehören? Es folgt die Periode des streng-archaischen Styls, welche der Verf. auf einen auffallend kurzen Zeitraum, etwa 600—570 v. Chr., beschränken will (S. 67): ihr gehören nach dem Verfasser an: der Tempel F (bei Krell S. 60 ist aus Versehen S gedruckt) in Selinus, die sog. Chiesa di Sansone zu Metapont, der große Zeustempel (G bei Serradifalco) in Selinus (da dieser Tempel, über welchen, wie über die sikelischen Tempel überhaupt, jetzt auch Ad. Holm, Geschichte Siciliens im Alterthum, Bd. I, S. 292 ff. zu vergleichen ist, bei der Zerstörung von Selinus durch die Karthager im Jahre 409 v. Chr. noch unvollendet war, so ist seine Erbauung sicher nicht in eine so frühe Zeit, sondern beträchtlich später, wahrscheinlich kurz vor dem Beginn des peloponnesischen Krieges, anzusetzen), der Tempel der Artemis (oder des Apollon) auf Ortygia in Syrakus und der Tempel in Korinth. Die von Semper als „entwickelter Dorismus" bezeichnete Periode scheidet Krell in zwei Epochen, deren erstere, von ihm die des „Kraft- und Kolossalstyles" genannt (nach unserem Dafürhalten ein keineswegs glücklich gewählter Name), von 570 bis etwa 520 oder 500 v. Chr. gedauert habe, während die zweite, die „des archaischen Styles in seiner letzten Entwicklung" von 520 v. Chr. bis zum Beginn der Perserkriege oder in die Zeit nach denselben bis zur athenischen Kunstblüthe hin falle. Als Monumente aus der ersteren Epoche werden aufgeführt: von den akragantinischen Tempeln*) der sog. Tempel des Herakles, der sog. Tempel der Juno Lacinia und der große Tempel des Olympischen Zeus (auch dieser ist nach unserer Ansicht beträchtlich jünger, kaum vor 430 v. Chr. begonnen, da er 406 noch unvollendet war), ferner der große Tempel (des Poseidon) in Poseidonia, die Kapitäle vom Tempel zu Cadacchio (nach des Verfassers Ansicht Kopien alter Originale), der Tempel der Athene auf Ortygia in Syrakus, der Tempel in Delphi und die beiden großen von Peisistratos und seinen Söhnen begonnenen, aber nicht vollendeten Bauwerke in Athen: der ältere Parthenon und der Tempel des Zeus Olympios; von dem letzteren sagt der Verfasser bestimmt, er sei „dorisch projektirt gewesen", eine allerdings sehr verbreitete, aber nach des Referenten Ueberzeugung entschieden falsche Ansicht; denn da dem Peisistratos für seinen Bau offenbar die großen dipteren Tempelanlagen Kleinasiens, besonders in Samos und Ephesos, zum Vorbild dienten, so ist es doch höchst wahrscheinlich, daß er auch in Hinsicht des Styls diesen folgte, da ohnehin der ionische Styl der eigentlich nationale in Athen war; auch erklärt sich, wenn der Bau im ionischen Style projektirt war, leicht, wie Cossutius denselben im korinthischen Style fortführen konnte. Der Epoche des archaischen Styls in seiner letzten Entwickelung werden der sog. Concordiatempel zu Akragas, der Tempel von Segesta (der nach des Referenten Ansicht beträchtlich jünger ist), die Tempel A und E (bei Krell irrig mit R bezeichnet) in Selinus und der Athenatempel auf Aegina zugewiesen. Es folgt die Behandlung des attisch-dorischen Styls, von dessen Monumenten der Tempel der Themis zu Rhamnus, das Theseion, der Parthenon, das Telesterion zu Eleusis (dessen zwölfsäulige Vorhalle nicht, wie S. 102 angegeben wird, zum Grundplane gehört, sondern erst weit später durch den Architekten Philon äußerlich so zu sagen dem ursprünglichen Bau angeflickt worden ist), die Propyläen der Akropolis, der Tempel der Nemesis zu Rhamnus und der Tempel von Phigalia theils eingehender, theils kürzer charakterisirt und erläutert werden. Mit wenigen Worten, ohne daß der Verfasser sich auf die Besprechung einzelner Monumente einläßt, wird dann noch die Periode des Verfalls des dorischen Styls behandelt (S. 103 ff.) und in einem kurzen Schlußwort (S. 105 ff.) die praktische Verwendbarkeit des griechisch-dorischen Styls für unsere Zeit zurückgewiesen

---

*) In Betreff dieser verweisen wir jetzt, außer auf das schon oben erwähnte Buch von Ad. Holm auf die eingehenden Untersuchungen von J. Schubring in seiner trefflichen Schrift: „Historische Topographie von Akragas in Sicilien während der klassischen Zeit" (Leipzig, Engelmann, 1870), S. 44 ff.

Dankenswerthe Beigaben sind die am Schlusse des Buches angeheftete „vergleichende Maßtabelle„ für 28 Tempelgebäude sowie der Atlas, welcher auf 24 Tafeln (in Quarto) die Umrisse von ebenso vielen, auf denselben oberen Säulendurchmesser reducirten dorischen Kapitälen in halber Ansicht enthält.

Jena. **C. Bursian.**

Die Vasensammlung der kaiserlichen Eremitage. 2 Bände. Mit 16 Steindrucktafeln. St. Petersburg, 1869. Buchdruckerei der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

Der stattlichen Reihe glänzender Publikationen antiker Denkmäler, hauptsächlich der aus dem, wie es scheint, unerschöpflichen Boden der Krim hervorgegangenen, welche wir der Liberalität der kaiserlich russischen Regierung verdanken — wir meinen insbesondere das Prachtwerk der Antiquités du Bosphore Cimmérien und die eine Art Ergänzung dazu bildenden Compte-rendus de la commission impériale archéologique, von denen uns bis jetzt 9 Jahrgänge, 1859—1867, vorliegen — schließt sich der Katalog der Vasensammlung der kaiserlichen Ermitage, welcher demselben Gelehrten, der gleichsam als die Seele der eben erwähnten Publikationen bezeichnet werden kann, Ludolf Stephani, verdankt wird, würdig an. Ueber die Entstehung der Sammlung giebt das „Vorwort" einen kurzen Bericht, welchen wir wörtlich wiederholen wollen:

„Die in der kaiserlichen Ermitage aufbewahrte Sammlung gebrannter Thongefäße, welche, wie schon die im Register unter „Goldene Verzierungen" verzeichneten 81 Vasen lehren, ganz besonders durch ihren Reichthum an Vasen des vollendetsten Stils aus dem vierten Jahrhundert vor Chr. unter allen ähnlichen Sammlungen einen der ersten Plätze einnimmt, ist in ihren wichtigsten Theilen aus drei Sammlungen gebildet: aus der Sammlung der Vasen, welche durch die von der kaiserlichen Regierung im südlichen Rußland veranstalteten Ausgrabungen gewonnen worden sind, und aus den Sammlungen Pizzati und Campana, welche nur in Italien gefundene Vasen enthalten. Dazu sind jedoch auch noch einige kleinere Sammlungen hinzu gekommen, namentlich eine, welche früher der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek angehörte; eine zweite, welche in Neapel angekauft worden ist; die Sammlung der Gräfin Laval; einige in Griechenland gefundene und von dem Archimandrit Arsenios dargebrachte Vasen; endlich einige Thongefäße ohne bildliche Darstellung, welche in Pompeji in Gegenwart von Mitgliedern der kaiserlichen Familie ausgegraben worden sind." — Die ganze Sammlung ist in fünf Säle vertheilt, von denen die vier ersten („Saal der ältesten Vasen"; „Saal der Vase von Kumä"; „Saal der schwarzen Vasen"; „Saal der Vasen von Nola") die in Italien und Griechenland, der fünfte („Saal der bosporischen Alterthümer") die im südlichen Rußland gefundenen Vasen enthält; nur 6 unbedeutende Gefäße, sämmtlich ohne bildliche Darstellungen, sind durch ein zu spät entdecktes Versehen, obschon in Kertsch gefunden, im dritten und vierten Saale aufgestellt worden. Von den oben angeführten Namen der Säle entsprechen nur die des ersten und fünften genau ihrem Inhalt, die der übrigen sind von den wichtigsten Theilen desselben, der des zweiten Saales insbesondere von dem berühmten, aus der Sammlung Campana stammenden Reliefgefäße aus Kumä mit der Darstellung der Aussendung des Triptolemos (Compte-rendu 1862, pl. 3; Gerhard, über den Bilderkreis von Eleusis, dritte Abhandlung, Taf. III), welches in der Mitte des Saales aufgestellt ist (Nr. 525 des Katalogs), hergenommen. Der Katalog weist im Ganzen 2328 Nummern auf; die Gesammtzahl der Gefäße ist aber eine noch etwas größere, da bisweilen mehrere Gefäße nach einander mit derselben Nummer (mit Beifügung der Buchstaben a b u. s. w.) bezeichnet sind. Unter dieser großen Menge befindet sich freilich eine beträchtliche Anzahl ohne bildliche Darstellungen, bloß mit Verzierungen versehen, oder mit Firniß bedeckt, oder auch ohne solchen

die röthliche oder gelbliche Farbe des gebrannten Thones zeigend, da das Verzeichniß eben, hauptsächlich aus administrativen Zwecken, wie im Vorwort bemerkt ist, sämmtliche in der Sammlung befindliche Gefäße umfaßt. Die Beschreibung der einzelnen Gefäße ist, wie es von Stephani nicht anders zu erwarten war, eine streng wissenschaftliche und erschöpfend sorgfältige: bei jedem Stücke sind die Sammlung, aus der dasselbe stammt, der Fundort, wenn derselbe zu ermitteln war, die Maaße (in russischem und französischem Maaß), die Form (durch Verweisung auf eine der auf Tafel I—VI abgebildeten 299 Vasenformen) und die Technik angegeben; die Inschriften, aufgemalte wie eingekratzte, bedeutungsvolle wie bedeutungslose, sind sowohl in der Beschreibung angeführt als auch auf den Tafeln VII—XVI in getreuen Facsimilien dargestellt. Zwei Register, eins der Abbildungen und eins der Gegenstände, erhöhen die Brauchbarkeit des auch äußerlich glänzend ausgestatteten Buches.

Jena. **C. Bursian.**

La colonne Trajane interprêtée par Wilhelm Fröhner, Conservateur adjoint du département des antiques au musée du Louvre. Réproduction en gravure phototypique par Gustave Arosa. Paris, librairie internationale de Lacroix et Cie. 1870. Imp. Folio.

Die Trajanssäule ist zwar durch ihren Standort auf einem öffentlichen Platze Roms, der allgemeinen Wallfahrtsstätte der Archäologen, eines der zugänglichsten unter allen Monumenten des klassischen Alterthums, aber bisher weder für kunsthistorische noch für antiquarische Studien in dem ihrer Bedeutsamkeit für beide Gebiete entsprechenden Maße benutzt worden. Der Grund davon ist theils die Schwierigkeit, welche die Höhe der Säule und das spiralförmige Aufsteigen des plastischen Schmuckes derselben dem eingehenderen Studium der Details der Reliefs entgegenstellt, theils die Ungenauigkeit der bisherigen Publikationen derselben, von denen weder die verbreitetste von Pietro Sante Bartoli (1672), noch die frühere und spätere von Girolamo Mutiano (1576, wiederholt 1773 von C. Cosi) und Andrea Morelli (1752) in Hinsicht auf treue Wiedergabe des Styls und sorgfältige Ausführung der Einzelheiten irgendwie genügen können. Zwar existirten schon in früherer Zeit in Rom vollständige Abgüsse der Reliefs der Säule, aber diese waren offenbar nur sehr wenigen Beschauern zugänglich*); in außerrömischen Sammlungen waren bis auf die neueste Zeit nur Abgüsse einzelner Platten oder Köpfe vorhanden, wie denn z. B. die große Berliner Sammlung von Gipsabgüssen im neuen Museum noch jetzt nur eine Anzahl derartiger Proben der Reliefs besitzt (Friederichs, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik, Nr. 820—28, S. 508 ff.). Erst in den Jahren 1861 und 1862 wurden sämmtliche Reliefs der Säule im Auftrage des Kaisers Napoleon in Rom neu geformt und danach galvanoplastische Abdrücke derselben hergestellt, welche im Louvre aufgestellt sind. Diese Abdrücke sind dort mit der größten Sorgfalt photographirt und die Clichés in der Kunstanstalt des Herrn Gustav Arosa, die schon in einer Reihe von Publikationen Proben sehr wohl gelungener phototypischer Nachbildungen von Kunst- und Naturgegenständen geliefert hat,**) auf Kupfer übertragen und davon mit Druckerschwärze Abzüge hergestellt worden,

---

*) Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Buch 11, Kap. 3, §. 27 (Bd. I, S. 481 der Dresdener Ausgabe von 1839): „Hat Jemand Gelegenheit, die Figuren auf der Säule in Gips geformt zu betrachten, so wird er erstaunen über die unendliche Verschiedenheit in so viel tausend Köpfen an derselben". Derselbe (ebd. S. 482) erwähnt, daß der Abbate Farsetti den Anschlag gemacht hatte, die ganze Säule von Neuem formen zu lassen, ein Plan, der offenbar nicht zur Ausführung gekommen ist.

**) Wir erwähnen als solche, die uns theils vollständig theils in einzelnen Probeblättern vorliegen: 22 Stücke vom Parthenonfries („Les frises du Parthénon par Phidias. Vingt-deux planches réproduites

welche, in 1/5 der Größe der Originale, in Hinsicht sowohl auf Deutlichkeit aller Details als auf den plastischen Gesammteindruck nichts zu wünschen übrig lassen. Die ganze Publikation, von welcher uns eine Probelieferung mit vier Tafeln (pl. 84, 98, 106 und 107 der ganzen Reihe der Reliefplatten) und einem Bogen Text (Titelblatt und Vorbemerkungen über das zur Herstellung der Tafeln angewandte Verfahren und den beabsichtigten Umfang des Werkes) vorliegt, ist auf 5 Bände in gr. Folio berechnet, welche in 54 monatlichen Lieferungen, jede von 5 Tafeln oder von 4 Tafeln und einem Bogen Text im Preise von 10 Frcs., erscheinen werden. Für Liebhaber sollen 25 Exemplare auf chinesischem Papier zum Preise von 600 Frcs. abgezogen werden. Die vier ersten Bände werden die Reliefs auf 186 Tafeln, der fünfte eine Anzahl Details auf 34 Tafeln und 50 Bogen Text mit zahlreichen Holzschnitten enthalten. Der Text wird von W. Fröhner abgefaßt werden, der schon durch seine im Jahre 1865 veröffentliche Schrift (La colonne Trajane, Paris 8⁰) sehr dankenswerthe Beiträge zur historisch-antiquarischen Interpretation der Reliefs dieser Säule geliefert hat.

Jena. **C. Bursian.**

---

par le procédé de phototypie de Tessié du Motay et Maréchal par G. Aroza et Cie. Paris A. Morel. 1868); eine Anzahl antiker Reliefs aus der Sammlung des Louvre (darunter der sog. Borghese'sche Zwölfgötteraltar auf sechs Blättern); Proben moderner Keramentik aus verschiedenen Schulen (zur „Histoire de la Céramique par Auguste Demmin; V. Renouard Editeur à Paris) und Darstellungen von Blättern, Blüthen und Früchten verschiedener Waldbäume (zum „Herbier forestier de la France par E. de Gayffier; J. Rothschild Editeur à Paris"). Alle diese Tafeln, wie auch die der colonne Trajane, sind in der Druckerei von Lemercier und Comp. in Paris gedruckt.



Ende des V. Jahrgangs.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Fünfter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1870.

Kunst-Chronik 1870.

V. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze verschiedener Gattung.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

Nekrologische Notizen.

Recensionen.

Kunsthandel u. kunstliterarische Notizen.

Personalien.

Ausstellungen und Sammlungen.

Kunstgeschichtliches.

Vereinswesen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Versteigerungen.

Verschiedenes.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

22. Oktober.



Nr. 1.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Vorstände deutscher Kunstvereine

ergeht hiermit die Bitte, im eigenen Interesse dem Unterzeichneten sobald als möglich Mittheilung über die für das Jahr 1870 in Aussicht genommenen Kunstausstellungen zu machen. Die Aufnahme der betreffenden Notizen in den auf dem Umschlage der Zeitschrift abgedruckten Ausstellungskalender erfolgt gratis.

Leipzig im Oktober 1869.

E. A. Seemann.

Das Rietschel-Museum in Dresden.

Die Kunstschätze Dresdens sind seit einigen Wochen um eine neue Sammlung bereichert worden: um ein Rietschel-Museum. Nach dem Tode des großen Bildners im Jahre 1861 wurde der Wunsch nach einem derartigen Denkmale laut, das am geeignetsten schien, den Künstlergeist des Verstorbenen seiner sächsischen Heimath lebendig zu erhalten. Ein Komité kunstsinniger Männer trat zu diesem Zwecke zusammen und kaufte den reichen, aus Modellen und Entwürfen bestehenden künstlerischen Nachlaß des Meisters an; hierzu kamen die Modelle zum Luther-Denkmal, welche der Wormser Denkmal-Verein in liberaler Weise dem Museumszwecke widmete. Die so gegründete Sammlung wurde hierauf dem sächsischen Staate als Geschenk überlassen, der sie soweit ergänzte, daß dieselbe nun die Werke Rietschel's mit wenigen und zwar unerheblichen Ausnahmen vollständig umfaßt. Durch die Huld Sr. Magestät des Königs wurde dem Museum endlich ein passender Aufstellungsplatz in dem obern Geschoß des k. Palais im großen Garten angewiesen; eine Räumlichkeit, welche einen stattlichen Gesammteindruck gewährt, wie auch eine würdige Aufstellung der zum Theil kolossalen Werke ermöglichte.

Das Verdienst der Einrichtung des Museums gebührt dem Direktor Prof. Dr. Hettner. Wie sich nach dem von Hettner ebenso praktisch wie schön eingerichteten Museum der Gypsabgüsse erwarten ließ, hat dieser ausgezeichnete Kunstgelehrte auch hier mit feinem Verständniß in einem geschmackvoll malerischen Arrangement der einzelnen Werke deren Schönheiten zur vollen Geltung gebracht und überhaupt allen Zwecken des Museums möglichst Rechnung zu tragen gewußt. Das großartige Monument, das die protestantische Welt dem Reformator zu Worms errichtete, nimmt die eine Hälfte des Saales ein, den man betritt, wenn man die Freitreppe auf der Morgenseite des Palais in die Höhe gestiegen ist. Von der das Ganze krönenden Hauptgestalt an bis herab zu den Reliefs des Postamentes und den Wappen der steinernen Umfriedigung, findet sich das ganze Denkmal in seinen Hilfsmodellen hier vor, und ihre Aufstellung giebt, soweit dies der Raum gestattet, wirkungsvoll den Eindruck des Wormser Monumentes wieder. Daneben besitzt das Museum die beiden ersten Denkmalentwürfe, wie die Skizzen zur Figur Luther's, den Rietschel zuerst im Mönchskleide darstellen wollte. Dem Lutherstandbilde gegenüber, in der Mitte der anderen Saalhälfte erhebt sich sodann die 1848 für Braunschweig vollendete herrliche und epochemachende Lessingstatue. Zwei Einzelstatuen und zwei Gruppen umgeben dieselbe. Die Statuen sind die Karl Maria v. Weber's und Thaer's. Letztere wurde für Leipzig ausgeführt; erstere, in der die

schwierige Aufgabe, das Wesen eines Tondichters plastisch auszudrücken, einfach und schön gelöst ist, für Dresden. Die beiden Gruppen im Hintergrunde sind die für das Braunschweiger Schloß modellirte Quadriga und das Goethe-Schiller-Denkmal für Weimar. Von Interesse und instruktiver Bedeutung sind die Reihenfolgen von Skizzen zu diesen monumentalen Arbeiten, welche nebst dem Entwurfe zu einer Gellertstatue und verschiedenen kleineren Werken an den Wänden und in den Fenstervertiefungen placirt worden sind. An den Saal, welcher die bisher genannten Bildwerke birgt, stoßen noch drei neben einander liegende kleinere Räume. In dem ersten, mittlern Raum fesselt uns zunächst ein Werk, in dem der religiöse Sinn und die Gemüthstiefe des Meisters seinen schönheitsvollsten Ausdruck gefunden hat. Es ist eine Pietà, in Marmor für die Friedenskirche zu Potsdam ausgeführt, eine der wundervollsten Blüthen christlicher Kunst. Ein zweites Werk dieser Richtung ist ein Crucifix mit Maria Magdalena, für das Kloster Marienstern. Hieran reihen sich drei Modelle zu den Statuen der Kardinaltugenden am Monument Friedrich August's von Sachsen und die aus dem Jahre 1835 stammenden zwölf Reliefdarstellungen der Kulturgeschichte der Menschheit für die Aula der Universität Leipzig. Ferner eine Ceres und endlich eine Reihe prächtiger Büsten, unter welchen wir nur die musterhaft aufgefaßte und durchgeführte Büste Rauch's als eines der besten Bildnisse der Neuzeit hervorheben wollen. Im zweiten Raum sodann ist in der Mitte der Entwurf zu dem im Zwinger befindlichen König Friedrich-August-Denkmal aufgestellt; während längs der Wände die Figuren und Reliefs hinlaufen, welche Rietschel für das Dresdener Hoftheater arbeitete. Ebenso finden sich hier die Skizzen zum Giebelfeldschmucke des Opernhauses in Berlin; ferner die Entwürfe zu einer Nymphe, zu einer Caritas, zu einer Goethestatue u. s. w. Auch den bekannten Christengel, die reizenden Reliefmedaillons der vier Jahreszeiten und der beiden auf Panthern reitenden Amorinen, die in ihrer naiven Grazie unübertrefflich sind, erblicken wir hier, wie noch eine Menge fein charakterisirter Portraitdarstellungen (Medaillons), die, gleich den Büsten, schon durch ihre Gegenstände interessant nach verschiedenen Seiten, auch alle die künstlerischen Eigenschaften bekunden, die Rietschel's Bedeutung ausmachen. Der dritte und letzte Raum enthält eine große Zeichnung von der Hand des Meisters aus dem Jahre 1829; sodann die anmuthige Statue eines Mädchens mit einem Schmetterling; und schließlich, in Skizzen- und Hilfsmodellen, die zum plastischen Schmuck des hiesigen Museums von dem Künstler gelieferten zahlreichen Arbeiten. Dies ist im Wesentlichen der gegenwärtige Bestand des Rietschelmuseums, das sicher eine gern- und vielbesuchte, genuß- und lehrreiche Stätte für Künstler und Kunstfreunde werden wird. C. C.

Die Galerie Lacaze,

eine der reichhaltigsten und werthvollsten Privatsammlungen Frankreichs, ist kürzlich gemäß letztwilliger Verfügung des Eigenthümers in den Besitz des Louvre übergegangen, wo ihr ein besonderer Saal eingeräumt werden soll.

Der Hauptwerth dieser Sammlung besteht in ihrem großen Bestande an trefflichen Werken der niederländischen und flamändischen Schule. Die Neigung des eifrigen Sammlers war lediglich auf die Meister des Kolorits gerichtet, und Lacaze zählte in erster Reihe zu den tonangebenden Kunstkennern Frankreichs, welchen bei Gemälden ausschließlich die malerische Vollendung des Machwerkes als das Kriterium der Vortrefflichkeit erscheint. Zu den Perlen der Sammlung gehören drei Rembrandt's, ein Rubens'sches Bildniß der Maria von Medici, mehrere Teniers', Ostade's, Snyders', Cuyp's, ein Velazquez, zwei Tizian's und ein Tintoretto. Besondere Vorliebe hatte Lacaze für Chardin, von welchem Meister er zehn Stücke zusammenbrachte. Eins derselben, welches er im Jahre 1825 für 15 Franken von einem Bildertrödler kaufte, bildete die Grundlage der ganzen Sammlung, in welcher das 18. Jahrhundert außerdem durch Arbeiten von Greuze, Watteau und dessen schwächeren Nachahmern, ferner von Largillière, Rigaud, Fragonard u. A. in glänzender Weise vertreten ist. Dem Modegeschmack des zweiten Kaiserreichs für die Maler der Regence und der Zeit Louis XV. leistete der bei keiner wichtigen Pariser Versteigerung fehlende Lacaze nicht geringen Vorschub, zumal da er in dem Rufe eines Kenners von feinstem Geschmack stand.

Lacaze war eine im Hotel Drouot Jedermann bekannte Originalfigur. Von der wunderlichen Persönlichkeit des reichen Mannes giebt Burty in der „Chronique des arts" eine interessante Beschreibung, der wir das Nachfolgende entnehmen. Er war von mittlerer Größe, wohlbeleibt und glatt rasirt wie ein Abbé; wenn er lächelte, verzog er in seltsamer Weise den Mund; seine kleinen schwarzen Augen hatten einen durchdringenden festen Blick. Eine schwarze Halsbinde war um seinen kurzen mißgestalteten Hals mehr umgewickelt als umgeknüpft. Sommer und Winter trug er einen langen zugeknöpften Ueberrock, von dem er sich nur trennte, wenn er schlafen ging. Unter diesem wenig ansprechenden Aeußern hätte Niemand den fein gebildeten Geist gesucht, der ihn auszeichnete; noch weniger vielleicht die vortrefflichen Eigenschaften des Herzens, die Seelengüte und Mildthätigkeit, von denen namentlich die Errichtung eines Cholerahospitals im Jahre 1849 Zeugniß giebt, das er in seinem eigenen Hause etablirte, drei Wochen lang Tag und Nacht seinen kranken Gäste eigenhändig Hülfe leistend.

Seine Galerie stand Jedermann offen, der sich für

Kunst interessirte, Einheimischen wie Fremden. Seine Gemälde hingen ohne sonderliche Ordnung in einer Zimmerreihe, die nach dem Garten hinausging. Den Künstlern gestattete er gern bei ihm zu kopiren. Auch versuchte er sich selbst im Malen und nicht ohne eine gewisse Genugthuung wies er auf seine großen Stilleben ohne Farbe und ohne Wirkung hin, wobei er mit einer Milde, die den Spott nicht aufkommen ließ, zu sagen pflegte: „So präparirte Chardin seine Hintergründe. Von Chardin habe ich dies Impasto gelernt."

Den Werth der Lacaze'schen Galerie, welche hoffentlich bald im Louvre den Kunstfreunden zugänglich gemacht werden wird, schätzt man auf mehr als anderthalb Millionen Franken.

Nekrologe.

Navez, François Joseph, der älteste der belgischen Maler und ehedem Director der Kunst-Akademie zu Brüssel, geboren 1787 in Charleroi, ist am 12. October gestorben.

Jones George, ein geachteter englischer Schlachtenmaler, Mitglied der k. Kunstakademie zu London und langjähriger Konservator derselben, ist 84 Jahre alt gestorben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

△ **Von Christian Roth's plastisch-anatomischem Atlas** zum Studium des Modells und der Antike ist kürzlich im Verlage von Ebner und Seubert in Stuttgart die erste Hälfte ausgegeben worden. Dieselbe enthält 12 Tafeln in Holzschnitt nebst zwei Erklärungstafeln und Text. Es ist eine bekannte Thatsache, daß die besten anatomischen Atlanten und Handbücher bei aller Genauigkeit der anatomischen Thatsachen gleichwohl manches dem Künstler Wünschenswerthe nicht bieten und in der That auch ihrer Anlage nach nicht bieten können; denn dieser beschäftigt sich hauptsächlich mit den Formen und gerade diese sind in den meisten derartigen Büchern nur sehr untergeordnet, theilweise sogar vernachläßigt. In der unkünstlerischen Behandlung derartiger Werke einerseits und in der großen Abneigung der Künstler gegen den Secirsaal andrerseits liegt wohl der Grund, daß das so überaus nothwendige Studium der Anatomie im Allgemeinen entweder ganz übergangen oder doch zu leicht behandelt wird. Das Roth'sche Werk dürfte unsers Erachtens den bezeichneten Anforderungen der Gegenwart nachkommen und den berührten Mängeln entgegenwirken können. Des Künstlers Athletenstatue, welche auch in der gegenwärtigen internationalen Kunstausstellung zu München die Aufmerksamkeit auf sich zog und über welche sich schon vor zwei Jahren die Akademie der bildenden Künste in München wie ihr Direktor Wilhelm von Kaulbach auf das Günstigste aussprachen, beweist, welche Erfolge ein langjähriges eingehendes Studium am Cadaver, verbunden mit steten Rückblicken auf die Antike, nach sich zog. Auch Professor Kölliker in Würzburg rühmte die Wahrheit der Darstellung der Muskeln im Stadium der Wirksamkeit oder des Lebens, nachdem er die ihm vorgelegten Zeichnungen sorgfältig durchgesehen. Der Verfasser hat seine Absicht, dem Studirenden ein charakteristisches Bild der für die Plastik in Betracht kommenden Theile des menschlichen Körpers zu geben, vollkommen erreicht und so ein klares Verständniß der Muskelformen und Skelett-Theile von den Modellen unabhängig gemacht. Sein Werk hat übrigens noch dadurch wesentlich gewonnen, daß er selber die Zeichnungen auf Holz herstellte und den Schnitt sorgfältigst überwachte. Die zweite Hälfte des Werkes wird im Laufe des Winters erscheinen und der Preis für das Ganze etwa 9 Gulden oder 5½ Thlr. betragen. Wir kommen auf das Ganze ausführlich zurück.

* **Die Landauer'sche Sammlung in Stuttgart,** bestehend aus 129 Gemälden von italienischen, französischen, spanischen, deutschen und niederländischen Meistern, zum Theil Werken von bedeutenderem Rang, wird künftigen Monat öffentlich versteigert werden.

Schnorr's italienische Landschaften. Wir machen unsere Leser besonders aufmerksam auf die dieser Nummer angeheftete Anzeige der Verlagshandlung von Alphons Dürr über die im Preise wesentlich ermäßigte Sammlung von Photographien nach landschaftlichen Zeichnungen von Jul. Schnorr von Carolsfeld, unter Hinweis auf den im Jahre 1867 in der Zeitschrift über den Meister veröffentlichten Aufsatz von Max Jordan.

Von Fr. Bock's Rheinland's Baudenkmale des Mittelalters (Verlag von L. Schwann in Neuß) sind bis jetzt im Ganzen acht Lieferungen erschienen. Das 3. Heft bringt die Pfarrkirche zu Andernach, das 4. die Peterskirche und Wernerskapelle zu Bacharach, das 5. die Mathiaskapelle zu Kobern und Kampehofkapelle zu Köln, das 6. die Bauwerke Philipps von Schwaben am Aachener Münster und die Kurie Richards von Cornwall zu Aachen, das 7. die Stiftskirche zu Schwarzrheindorf, das 8. St. Gereon in Köln. Den Text zum 5. und 8. Hefte hat A. Reichensberger geliefert. Billigkeit und gute Ausstattung sind Vorzüge der Hefte, welche ihnen eine große Verbreitung sichern. Die Illustrationen in Holzschnitt sind mit den Mitteln einer Anzahl adliger Kunstfreunde hergestellt.

* **Joseph Keller.** Der früher von uns bereits erwähnte Stich Keller's nach Raffael's sixtinischer Madonna schreitet seiner Vollendung entgegen und soll, wie wir hören, Anfang nächsten Jahres zur Ausgabe kommen. Eine kleinere Arbeit des Meisters, welche vor einiger Zeit bei Julius Buddeus in Düsseldorf erschienen ist, haben wir nachträglich noch unsern Lesern zu empfehlen. Es ist ein trefflicher Stich von Deger's „Mater dolorosa." Das Bild weist in der treuen und fein durchgeistigten Wiedergabe des Bildes alle jene Vorzüge auf, durch welche der Gründer und Leiter der Düsseldorfer Kupferstecher-Schule zu so hohem Ruhme gelangt ist.

Rud. Weigel's Kunstauction am 1. November bringt die reiche Kupferstichsammlung von C. Wiesboeck in Wien und die Kunstbibliothek von Dr. Duisburg in Danzig zur Versteigerung. Der Katalog umfaßt über 3000 Nummern.

Pierre Mignard's Porträt der Maria Mancini im Berliner Museum, bekanntlich eines der vorzüglichsten Werke des Meisters, ist von Robert Reyher in Kupfer gestochen und wird demnächst im Verlage von E. H. Schröder in Berlin erscheinen.

Von Raffael's Madonna del Baldacchino ist ein großer Kupferstich in Linienmanier von Giovanni Focella kürzlich in Florenz erschienen.

Konkurrenzen.

* **Die Jury über den Wiener Rathhausbau** hat ihren Spruch gefällt, und sämmtliche eingelaufenen Projekte sind seit voriger Woche im Künstlerhause öffentlich ausgestellt. (Daß dies erst mit dem 1. December geschehen werde, wie neulich angegeben, beruhte auf einem Druckversehen). Das Preisgericht hat nach eingehender Prüfung der 64 Konkurrenzprojekte folgende Beschlüsse gefaßt:

1. Die mit Preisen zu honorirenden Projekte sind:

Mit Preisen von 4000 fl.: Nr. 14. „Saxa loquuntur" (Oberbaurath Friedrich Schmidt); Nr. 10. „Ojala" (Ambroise Baudry, Architekt in Paris); Nr. 7. „L'art unit les peuples" (Ernst Chardon, Architekt in Paris); Nr. 29. „Zelinka" (Gustav Ebe und Julius Benda in Berlin).

Mit Preisen von je 2000 fl.: Nr. 5. „A l'alliance des nations" (E. Demangeat, Architekt aus Paris); Nr. 21. „Bürgersinn" (Otto Thienemann, Architekt aus Wien); Nr. 31. „Saluti publicae" (A. Bluntschli, Architekt aus Heidelberg); Nr. 6. „Concordia" (Alois Wurm, Architekt aus Wien).

Mit Preisen von je 1000 fl.: Nr. 37. „Was er kann, schafft ein Mann" (Karl König, Architekt aus Wien); Nr. 32. (Ludwig Lang, Architekt aus Baden-Baden); Nr. 15. „Liberi cives optimum reipublicae fundamentum" (J. Ullmann, Architekt aus Prag); Nr. 11. „Nach Art der Alten neu gestalten" (H. Hertel, Architekt aus Münster in Westfalen).

2. Das Projekt 14 wird mit 9 Stimmen gegen eine als das unter allen Konkursprojekten dem Programme am meisten entsprechende und zur Ausführung am ehesten geeignete dem Gemeinderathe zur Annahme empfohlen.

3. Das Schiedsgericht ist nicht in der Lage, die Kosten für diesen Bau auch nur approximativ anzugeben.

4. Die Projekte 43 und 47 haben die festgesetzte Bau-Area überschritten und mußten außer Konkurs gesetzt werden, wiewol sie berücksichtigungswerthe Arbeiten gewesen wären.

Indem wir uns die Kritik der preisgekrönten Projekte und des danach zu erwartenden Ergebnisses dieser Konkurrenz für die nächste Nummer versparen, wollen wir hier nur noch hervorheben, daß das zur Ausführung empfohlene Projekt des Oberbaurathes Fr. Schmidt im reichsten gothischen Styl gehalten ist. Gefaßt wurde der betreffende Beschluß nahezu einhellig. Die einzige Stimme, welche sich dagegen erklärte, wiegt freilich schwer: es ist die Gottfried Semper's, während Oberbaurath Hansen das Referat im Sinne der Majorität führte. Gerade seiner beredten Empfehlung des Schmidt'schen Entwurfes, den er mit unbezweifelbarem Recht für den relativ besten unter den vorliegenden erklärte, soll das so bestimmt gefaßte Votum zu danken sein. Die übrigen mit Preisen bedachten Projekte sind fast sämmtlich im Renaissancestyl gehalten, mehrere im Styl der französischen Spätrenaissance.

Bestimmungen bei Konkursen für Werke der Architektur, Malerei und Plastik. Vom Hauptvorstande der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien geht uns folgende Mittheilung zu: „Laut Beschluß der General-Versammlung der allgemeinen deutschen Künstler-Versammlung vom 2. Sept. 1868 in Wien wurde der Hauptvorstand beauftragt, aus dem bereits vorhandenen Materiale ein Statut zur Regelung des Konkurswesens zu entwerfen. In Folge dessen hat derselbe der Delegirten-Versammlung in München am 15. September 1869 diese Ausarbeitung zur Berathung vorgelegt, und ist selbe in folgender Form endgiltig angenommen worden. Gleichzeitig wurde zum Beschlusse erhoben, daß diese, zum Schutze der Konkurrenten verfaßten Normen für alle Mitglieder der deutschen Kunstgenossenschaft zur Geltung gelangen sollen."

„§. 1. Das Preisgericht soll aus einer möglichst kleinen Anzahl vertrauungswürdiger Personen bestehen, von welchen die Mehrzahl Fachmänner sind.

§. 2. Die Richter sind im Programme zu nennen. Sie müssen dasselbe vor der Veröffentlichung gebilligt und sich zur Annahme des Richteramtes bereit erklärt haben.

§ 3. Die Annahme des Richteramtes bedingt Verzichtleistung auf jede Preisbewerbung und Betheiligung an der Ausführung des betreffenden Auftrages.

§. 4. Das Programm darf an Skizzen und Modellen, bei Werken der Baukunst an Zeichnungen und Berechnungen nicht mehr verlangen, als die klare Darlegung des Entwurfes erfordert, und muß die Maßstäbe für dieselben genau vorzeichnen. Bei Konkurrenzen für Arbeiten der Malerei soll die Größe der konkurrirenden Arbeiten, die Art und Weise derselben vorgeschrieben sein, d. h. es muß genau gesagt sein, ob blos durch Kartons, oder durch kolorirte Arbeiten, oder durch beide konkurrirt werden soll.

§ 5. Das Programm hat deutlich auszudrücken, ob die Einhaltung eines bestimmten im Programme genannten Herstellungspreises rigorose Bedingung ist, und also dessen Ueberschreitung die Ausschließung vom Konkurse nach sich zieht, oder ob die angeführte Summe nur als beiläufige Annahme zu gelten hat.

§. 6. Die Ausschließung eines Entwurfes von der Preisbewerbung darf im Allgemeinen nur stattfinden:

a) in Folge nicht rechtzeitiger Einlieferung.

b) bei jedweder Abweichung vom Programm.

Tritt dieser Fall bei allen eingesandten Werken nach Ansicht der Richter ein und bleibt somit der Konkurs erfolglos, so haben die Richter ihren Urtheilsspruch öffentlich zu motiviren. Wird in diesem Falle der Konkurs, die gleiche Aufgabe betreffend, wiederholt, so muß ein neues Programm ausgegeben werden.

§. 7. Soweit konkurrenzfähige Arbeiten vorhanden sind, müssen die ausgesetzten Preise unter allen Umständen an die relativ besten Entwürfe vertheilt werden.

§. 8. Sämmtliche eingelieferten Arbeiten sind vor der Zuerkennung des Preises mindestens zwei Wochen lang auszustellen.

§ 9. Die preisgekrönten Entwürfe sind nur dann Eigenthum des Preisausschreibers, wenn deren Ausführung durch ihren Autor erfolgt. Das geistige Eigenthum bleibt den Künstlern.

§. 10. Der erste Preis muß mindestens dem Honorare entsprechen, welches ein renommirter Künstler für derartige Arbeit zu erhalten pflegt.

§. 11. Jeder von den Preisrichtern gefällte Urtheilsspruch ist vollständig zu veröffentlichen.

§. 12. Das Konkurrenz-Programm ist sowohl seitens der Aussteller wie der Konkurrenten als ein judiciell bindender Akt zu betrachten."

Personal-Nachrichten.

Professor Anton Springer in Bonn ist an Stelle des verstorbenen Prof. Otto Jahn zum Vorstand der vereinigten Museen der Universität Bonn ernannt worden.

Professor B. Plockhorst wird mit Beginn des Winters von Weimar, wo er seit drei und einem halben Jahre als Lehrer an der Kunstschule gewirkt, nach seinem früheren Wohnorte Berlin zurückkehren und in dem Raczynski'schen Palast am Königsplatze ein Atelier beziehen.

Professor W. Lübke begiebt sich dieser Tage in Begleitung der Königin Olga von Württemberg auf zwei Monate nach Italien.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** in Düsseldorf wird im Jahre 1870 statt des üblichen Nietenblattes eine Prämie unter seine Actionaire vertheilen, wie sie schöner und würdiger vielleicht noch kein Kunstverein ausgegeben hat. Die großartigen Freskogemälde Alfred Rethel's im Kaisersaal des Aachener Rathhauses wurden nämlich in seinem Auftrag durch die xylographische Anstalt von R. Brend'amour in Düsseldorf vervielfältigt und sollen, zu einem Album von acht Blättern vereinigt, bei der nächsten Verloosung zur Vertheilung gelangen. Es verdient ein solches Unternehmen wahrlich alles Lob und muß andern Kunstvereinen dringend zur Nachahmung empfohlen werden. Was die Holzschnitte selbst anbelangt, so gehören dieselben jedenfalls zu dem Bedeutendsten, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Josef Kehren hat die Zeichnungen zu den vier von ihm nach Rethel's Entwürfen ausgeführten Fresken selbst geliefert, während Albert Bauer die vier von Rethel's eigener Hand stammenden Bilder gezeichnet hat. Diese in jeder Beziehung rühmenswerthen Zeichnungen sind dann photographisch auf Holz übertragen und mit genauer Berücksichtigung der Linienführung der Originale geschnitten worden, so daß man dieselben kaum treuer wiederzugeben vermag. Wir sind fest überzeugt, daß dieses Werk bei seinem Erscheinen der xylographischen Anstalt von Brend'amour ebenso allseitige Anerkennung erwerben wird, wie sie auch das in München ausgestellte Blatt „Karls des Großen Einzug in Pavia" bereits gefunden hat.

Vermischte Kunstnachrichten.

— **Herr von Fahrenheid-Beynuhnen** hat vor Kurzem durch den Hofphotographen Carl Suck aus Berlin eine große Anzahl photographischer Aufnahmen seiner Besitzung in Litthauen, sowohl der Bauwerke und deren Interieur's als auch der einzelnen Kunstwerke seiner reichen Sammlungen, herstellen lassen. Wie wir hören, sind diese Blätter, deren eine ganze Reihe kürzlich in der Sitzung des Berliner photographischen Vereins vorlag, zunächst nur für den persönlichen Bedarf des Herrn v. Fahrenheid bestimmt, werden jedoch hoffentlich später auch dem Kunsthandel zugänglich werden.

Der Galeriesaal in Herrenhausen bei Hannover, von dessen begonnener Restauration schon im zweiten Jahrgange der Kunst-Chronik, Seite 54, Erwähnung geschah, ist auf Veranlassung der k. preußischen Verwaltungs-Commission endlich in diesem Jahre durch die schon früher genannten Künstler A. Sesar und Eduard v. Huber; da Konservator Eigner als Komité-Mitglied der Münchener Ausstellung alter Gemälde behindert war, vollendet worden. Das durch die k. Kommission von dem Herrn Hofmaler Oesterley und Baurath Bubse als Fachmänner eingeholte Gutachten betont hauptsächlich, daß gerade durch die Unterbrechung der Restauration die Technik derselben geprüft sei, indem trotz der in jedem Winter in dem Saal gestellten Orangerie und der dadurch erzeugten großen Feuchtigkeit die 1865 schon restaurirten Wandflächen sich so erhielten, daß zwischen denselben und den heuer hergestellten kein Unterschied ist. Dem künstlerischen Theil der Restauration zollt das Gutachten ebenfalls die vollste Anerkennung. Somit ist dem in der Kunst-Chronik 1867 ausgesprochenen Wunsche entsprochen worden und der Nachwelt ein interessantes Monument späterer italienischer Freskomalerei vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts glücklich erhalten.

8n. **Von einem Wiederaufbau des Dresdener Theaters** verlautet leider noch immer nichts Bestimmtes. Sicher ist nur, daß von Seiten der sächsischen Regierung an Semper bis jetzt kein Ruf ergangen ist, um bei Wiederherstellung seiner Meisterschöpfung sich seiner Mitwirkung zu versichern. Indeß läßt sich wohl kaum annehmen, daß man in den maßgebenden Kreisen sich des unschätzbaren Vortheils begeben werde, daß der Meister noch unter den Lebenden ist. Angesichts der grandiosen Ruine, die das schöne Ebenmaß der Verhältnisse, die Harmonie, mit der das Einzelne zum Ganzen stimmt, dem Auge noch deutlicher als der unversehrte Bau darlegt, kann der Gedanke nicht Raum gewinnen, ein Anderer als Semper solle Dresden Ersatz bieten für das Verlorene. Auch haben Diejenigen sicher Unrecht, die der Meinung sind, die Erinnerungen an die Ereignisse des Jahres 1849 würden bei König Johann zu schwer in die Wagschale fallen, als daß an eine Berufung Semper's gedacht werden könne. Wir sind der Ueberzeugung, daß der erleuchtete und durch hohe Geistesbildung ausgezeichnete Fürst an Großherzigkeit den Mediceern um Nichts nachsteht, die dem Künstler Michelangelo nicht entgalten, was der Bürger und Parteigänger ihnen Schlimmes zugefügt.

* **Ausgrabungen in Athen und Umgegend.** Wir haben unlängst gemeldet, daß Herr Architekt Ernst Ziller, bekannt durch seine Arbeit über die Curven am Parthenon und seine Aufnahme des großen Theaters des Dionysos, als Bauleiter des nach Th. Hansen's Entwurf auszuführenden Akademiegebäudes sich wieder nach Athen begeben habe, um dort in den Stunden seiner Muße auch seine früheren archäologischen Arbeiten wieder aufzunehmen. Heute können wir bereits von erfreulichen Resultaten seiner Bemühungen melden. Hr. Ziller schreibt d. d. 27. Sept. an den Herausgeber d. Bl.: „Seit ein paar Wochen mache ich Ausgrabungen im Stadium zu Athen und bin so glücklich gewesen, am hinteren Theile desselben noch die Substruktionen von Sitzreihen, den Korridor vor der ersten Reihe und die Brustwand an der inneren Seite des Korridors zu finden. Die Nachgrabungen werden fortgesetzt; vielleicht finde ich auch noch etwas von der Meta. Was hier noch erhalten sein mag, läßt sich nur vermuthen; jedenfalls ist es aber nun möglich geworden, die genaue Lage des Stadiums zu bestimmen. Auf der Stelle, wo ich grabe, beträgt die Verschüttung 2½ Meter." — Auch im Piräus hat Hr. Ziller seit einem halben Jahre Ausgrabungen gemacht und namentlich auf der Höhe von Munychia in der sogenannten Grotte der Arethusa, wo E. Curtius 1862 die Ausgrabungen begann, ein umfassendes unterirdisches Wasserwerk bloßgelegt.

• ? • **Innsbruck.** Vor Kurzem fiel die Decke von den früher bereits erwähnten Fresken am Ottenthalischen Haus zu Innsbruck. Eine Madonna und die Porträts ausgezeichneter Tyroler an der Front fallen zunächst in's Auge. Unter der Brüstung der Chorfenster sind sechs Genien angebracht: die Astronomie, der Frieden, der Krieg, die Poesie, der Ackerbau und die Malerei. Die Bürschchen sehen aus, als spürten sie die Wirkung von Birkenreisern oder Pflaumenmuß. Anmuth und Grazie will dem kräftigen Plattner nicht leicht gelingen, wie denn überhaupt diese stylisirten Porträts und die Madonna nicht zu seinen besten Arbeiten gehören. — Für die Naturforscher war eine Kunstausstellung arrangirt. Man möchte hier die Tyrolermeister suchen, leider waren sie fast alle zu Hause geblieben oder wie Wörndle nicht auf das Beste vertreten. Das Uebrige war großentheils von wenig Bedeutung, meist Bilder, die schon viele Städte und Länder gesehen haben, ohne verkauft zu werden. — Am Redoutensaal befand sich ein altes Fresko aus dem sechzehnten Jahrhundert, darstellend wie der Henker einem Diebe die Hand abhackt. Um vor den Naturforschern ganz modern zu erscheinen, hat man es nun ohne Rücksicht auf den historischen und kunsthistorischen Werth frischweg übertüncht.

Das Präsidium der Akademie der bildenden Künste in Wien macht bekannt, daß zwei Michael Huber'sche, durch Urkunde vom 28. Februar 1824 gestiftete Stipendien, jedes im Betrage jährlicher 115 fl. Oe. W., an zwei arme Schüler der Malerkunst", und zwar an einen, welcher Blumen- oder Landschaftsmaler werden will, und an einen anderen, welcher die Architektur oder als Dekorateur die Malerkunst erlernt; ferner ein Helm'sches Stipendium im Betrage von jährlichen 195 fl. Oe. W. an einen Zögling der Maler- oder Kupferstecherschule, welcher besondere Fähigkeit und Fleiß bewährte, dabei aber arm, und in Ermangelung eines solchen an einen würdigen, dürftigen Schüler einer anderen Abtheilung der Akademie zu vergeben sind. Der Genuß der Stipendien dauert drei Jahre, vom zweiten Semester des Studienjahres 1868/69 angefangen, wenn der damit Betraute durch „unausgesetzten Fleiß, entsprechende Fortschritte und sittlich gutes Verhalten sich desselben würdig erweist". Diejenigen, welche sich um diese Unterstützung zu bewerben beabsichtigen, haben ihre mit Taufschein, Dürftigkeits- und Studienzeugnissen wie mit ihren letzten Arbeiten belegten Gesuche längstens bis 1. November d. J. in der Kanzlei der Akademie zu überreichen.

* **Die Sammlungen für das Wiener Schiller-Denkmal** haben bereits die Summe von 32,000 fl. ö. W. erreicht, ein für die Kürze der Zeit, seit welcher das Unternehmen begonnen wurde, höchst bedeutendes Resultat. Das Denkmal-Komité hat deßhalb nun bereits die Frage nach der Wahl des Künstlers in Erwägung gezogen und wird nächstens mit einer darauf bezüglichen Aufforderung an die Oeffentlichkeit treten.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Rosengarten, A. Die architektonischen Stylarten. Zweite Aufl. Mit 639 Holzschnitten. 456 u. XXI Seiten. gr. Lex. 8. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 4 Thlr.

Schultz, Joh. Karl. Trutti Frutti, in malerischen Originalradirungen mit Text. (In 12 Blatt.) 1. Lief. (Enth. 6 Blatt, als: 1. Auf den Dächern Danzigs (zugleich Titelblatt mit Dedikation). 2. Agrigent. 3. Hela bei Danzig (drei Platten). 4 Selinus oder Selinunt in Sicilien. 5. Münster zu Ulm. 6. Pfarramtsstube von St. Barbara in Danzig. Chin. Papier. Nebst 2 Bl. Text. Leipzig, R. Weigel. gr. qu. Fol. 5 Thlr.

Steinhausen, W. Sechs Bibellesezeichen. Nach Zeichnungen von W Steinhausen in Holz geschnitten von Prof. H. Bürkner und A. Gaber. (Enth.: Blatt 1. Der Kämmerer aus dem Mohrenlande; 2. Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren; 3. Der barmherzige Samariter; 4. Dein Wort ist meines Fusses Leuchte etc.; 5. Der verlorene Sohn; 6. Er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest.) Berlin, Ernst Müller. Hoch schmal 8. In Enveloppe 15 Ngr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 9. 10.
Alte Glocken in der Grafschaft Wernigerode. — Hauptversammlung des Vereins für christliche Kunst in der evang. Kirche Würtenbergs. — Romanischer Leuchter aus dem Ritterstifte Comburg. — Die Römischen Katakomben.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 49.
Hallein und die Holzschnitzindustrie. — Kunstgewerbliche Ausstellungen in den Kronländern. — Von der Ostasiatischen Expedition. — Die Arbeiter-Industrie-Ausstellung. — Stundeneintheilung der Kunstgewerbeschule für das Wintersemester 1869—70.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 67.
Ferd. Beyrich †. — Mittheilungen aus dem photogr. Atelier der k. Gewerbe-Akademie.

Gewerbehalle. Heft 10.
Majoliken. Von Jak. Falke. (Schluß). — Renaissancefüllung vom Portale der Kirche St. Eustache in Paris. (16. Jahrh.) — Füllung aus dem Vestibül des Ostbahnhofes zu Berlin. — Modern maurischer Fries und Füllung. — Muster von einem Altarschrein in Rottweil (15. Jahrh). — Regensburger Silberfund (10 Abbildungen). — Blumenkorb von Majolika. — Schrank in Nußbaumholz. — Buffet und Wandtäfelung. Auszugtisch und Stuhl für Speisezimmer. — Feuerzange und Kohlenschaufel, cirkassisches Messer. — Verzierte Initialen. — Mansardengitter für die Markthalle in Berlin.

Gazette des Beaux-arts. October.
La galerie de Cassel. (Mit Abb.). — Exposition internationale de Munich. — Exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. (Mit Abb.). — L'Académie de France à Rome. — Rome ancienne. — L'administration des beaux-arts au milieu du XVIIIe siècle.

Chronique des Arts. Nr. 40.
Les cartons de Raphael au musée de Kensington. — Les ruines d'Angcor.

Journal des Beaux-arts. Nr. 18. 19.
Salon de Bruxelles. — Exposition de l'Union centrale des arts industriels.

Art-Journal. October.
The knights of the middle ages. (Mit Abb.). — British and american sculptors in Florence. — A trip to the Amsterdam exhibition. — Obituary (Leys; Armengaud). — The stateley homes of England. VII. Alnwick castle. (Mit Abb.) — Adam Kraft and his school, by Fr. Wanderer. — Munich international exhibition. — The South-Kensington Museum. VIII. — British artists Nr. 87. David Octavius Hill.

Inserate.

In dem unterzeichneten Verlage erschien neu: [1]

Grimm (Herman), Neue Essays über Kunst und Literatur. Velinpapier. gr. 8. Eleg. geh. 2 Thlr.

„Hier tritt uns eine befestigte künstlerische Mannhaftigkeit entgegen mit großen, zugleich kulturgeschichtlichen Interessen, selbständig anziehende Momente der Kunst und Literatur in einer fast durchweg eigenthümlichen, den Leser persönlich fesselnden Form auffassend und von dem sicher erkannten und frisch dargestellten Detail immer zu allgemein bedeutsamen, wenn auch bisweilen nur leicht hervorgehobenen Resultaten fortschreitend." Pr. Jahrb.

Rochholz (Prof. E. L.), Deutscher Glaube und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit. 1867. Zwei Bände. Velinpapier. 8. geh. 3 Thlr.

Dieses Werk bringt über eine große Anzahl weit verbreiteter, namentlich oberdeutscher Sitten und Gebräuche die merkwürdigsten Mittheilungen und anziehendsten Aufschlüsse. Der Verfasser hat nicht blos mit großem Fleiß aus eigener Beobachtung und aus literarischen Quellen den Stoff zu seiner Arbeit gesammelt, sondern weiß auch, wie seine früheren Arbeiten gezeigt haben, denselben geistreich und fesselnd darzustellen.

Frenzel (Karl), Neue Studien. 8. 1 Thlr. 20 Sgr.

„Von dem geistvollen Feuilletonisten der National-Zeitung liegt ein Band „Neuer Studien" vor, welche wir auf das Angelegentlichste Allen empfehlen, die für Kunst und Wissenschaft ein Bildungsinteresse haben. — Die lebensvolle Form der Entwicklung aller Ansichten, welche stets in die volle Wirklichkeit hineingreift, ist nicht der geringste Vorzug des Buches und wird ihre Anziehungskraft auf einen gebildeten Leserkreis bewähren."
Literar. Centralblatt.

Grimm (Herman), Ueber Künstler und Kunstwerke. Zwei Bände. 1865—67. Mit 15 Photographien. Kupferdruckpapier. Lex.-8. zu je 2 Thlr.

Die beiden Bände enthalten ein überaus reiches Material zur Kunstgeschichte, namentlich zur genaueren Kenntniss von Raphael, Michelangelo, Dürer, Holbein und Lionardo. Die Photographien stellen meist bisher wenig bekannte Kunstwerke dar.

Berlin. **Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.**
(Harrwitz und Goßmann).

Plastisch-Anatomischer Atlas
zum
Studium für Natur und Antike.
Herausgegeben
von
Ch. Roth, Bildhauer.

Erste Hälfte: 12 Tafeln in Holzschnitten nebst zwei Erklärungstafeln und Text. Preis in Carton-Mappe Thlr 3. oder Fl. 5.

☛ Die zweite Hälfte erscheint im Frühjahr 1870.

Eine längst anerkannte Thatsache ist, dass die Darstellung des menschlichen Körpers zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst gehört. Um diese Aufgabe lösen zu können, ist das Studium der plastischen Anatomie dringend nothwendig; denn nur sie allein gibt Aufschluss über das mechanische Ineinandergreifen der Bewegungsorgane. Es gibt zwar anatomische Atlanten und Handbücher genug und gewiss nicht wenige, welche — was Genauigkeit der anatomischen Thatsachen anbelangt — Nichts zu wünschen übrig lassen. Dieses allein ist aber dem Künstler nicht hinreichend, denn hauptsächlich beschäftigt dieser sich mit den Formen und gerade diese sind in den meisten derartigen Büchern zu sehr ungeordnet und theilweise vernachlässigt. Bei der unkünstlerischen Behandlung dieser Bücher einerseits und der grossen Abneigung der Künstler gegen den Secirsaal andrerseits, ist es nicht zu verwundern, wenn das so nothwendige Studium der Anatomie bis jetzt zu leicht behandelt oder übergangen wurde.

Herr Bildhauer Roth in München, welcher in seltener Weise alle hiezu erforderlichen Eigenschaften vereinigt, hat es nun unternommen, unter dem oben angeführten Titel ein Werk herauszugeben, das die Formen des menschlichen Körpers, also die Knochen und Muskeln, in wahrheitsgetreuen Darstellungen zur Anschauung bringt, somit für den Künstler ein praktisches Lehrbuch zu Studium der für ihn wichtigen Abtheilungen der Anatomie bildet. [2]

Rud. Weigel's
Kunst-Auction.

Montag den 1. November a. c. Versteigerung mehrerer, zum Theil hinterlassener Sammlungen von

Kupferstichen,

Radirungen und Zeichnungen etc. des Herrn C. Wiesböck in Wien u. A. sowie der kleinen Kunstbibliothek des Herrn Dr. v. Duisburg in Danzig. Kataloge sind durch jede Kunst- und Buchhandlung sowie von Unterzeichnetem gratis zu beziehen.

Leipzig, im October 1869.
[3] **Rud. Weigel.**

H. G. Gutekunst's
Kunst-Auction Nr. III.

Dienstag den 19. Oktober und folgende Tage Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten ꝛc. alter und neuer Meister (über 2000 Nummern).

Kataloge bitte von Herrn C. G. Boerner in Leipzig oder direkt zu verlangen.

Stuttgart im Sept. 1869. [4]
H. G. Gutekunst.

In **Virchow-Holzendorf's** Sammlung wiss. Vorträge erschien: [5]

Ed. Dobbert: Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel u. Kaulbach. 6 Sgr.

A. Woltmann: Die deutsche Kunst und die Reformation. Mit 2 Holzschnitten. 10 Sgr.

Herm. Grimm: Albrecht Dürer. 10 Sgr.

K. B. Stark: Johann Joachim Winkelmann. Sein Bildungsgang und seine bleibende Bedeutung. 10 Sgr.

C. G. Lüderitz's Verlag in Berlin.

Soeben erschien: [6]

Römische Ausgrabungen
im letzten Decennium.

(Die Callistus-Katakomben. Der Palatin. Die Unterkirche San Clemente). Vorstudien zu Meyers Reisehandbuch für Italien, von Dr. **Th. Gsell-Fels.** Mit 3 Plänen und 2 Ansichten; 112 Seiten gr. 8. Preis $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.

Oelgemälde-Auktion
in Stuttgart.

[7] Am 15. und 16. November d. J. wird in Stuttgart die Gemäldesammlung des Herrn Oberkriegsrath **von Landauer** öffentlich gegen Baarzahlung versteigert und können Kataloge gratis von **A. Liesching & Cie. in Stuttgart** bezogen werden.

Verein zur Errichtung eines Cornelius-Denkmals in Düsseldorf.

Von dem provisorischen Komité des Vereins zur Errichtung eines Denkmals für den Altmeister deutscher Kunst, Peter von Cornelius, in dessen Vaterstadt Düsseldorf, ist zur statutenmäßigen Wahl der definitiven Vereins-Vertretung eine General-Versammlung auf den

26. Oktober c., Nachmittags 5 Uhr,

im kleineren Saale der städtischen Tonhalle hierselbst anberaumt worden.

Alle Freunde des Unternehmens werden zu dieser Generalversammlung mit dem Bemerken ergebenst eingeladen, daß nur die bis dahin in die Listen eingezeichneten Vereinsgenossen stimmberechtigt sind.

Düsseldorf, den 1. Oktober 1869.

Namens des provisorischen Komités.
Der Regierungs-Präsident,
gez. v. **Kühlwetter.**

Statut des Vereins zur Errichtung eines Cornelius-Denkmals in Düsseldorf.

§. 1. Die Feier des fünfzigjährigen Jubiläums der hiesigen Kunst-Akademie hat Anlaß gegeben zur Gründung eines Vereins, dessen Zweck darin besteht, dem Altmeister deutscher Kunst, Peter von Cornelius, in dessen Vaterstadt Düsseldorf ein Denkmal zu errichten.

§. 2. Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes sollen durch freiwillige Beiträge im In- und Auslande aufgebracht werden. Außerdem rechnet der Verein darauf, daß demselben zur Förderung seines Zweckes Geschenke und Zuwendungen auch anderer Art als in Gelde in reichlichem Maße zufließen werden.

§. 3. Mitglied des Vereins ist Jeder, welcher sich entweder mit einem einmaligen Beitrage von wenigstens drei Thalern oder mit einem jährlichen, auf drei Jahre verbindlichen Beitrage von mindestens einem Thaler in die Vereinsliste eingezeichnet hat. Den Mitgliedern steht das Stimmrecht in Generalversammlungen zu.

§. 4. Zur Erledigung der mancherlei Arbeiten, welche die Erreichung des vorgesteckten Zieles nothwendig macht, wird von der General-Versammlung ein Komité von dreißig Mitgliedern gewählt. Dieses Komité wählt aus seinen in Düsseldorf wohnenden Mitgliedern zur leichteren und rascheren Geschäftsführung einen Ausschuß von neun Mitgliedern, welcher alle die Sache fördernde Schritte thun, Aufrufe in öffentlichen Blättern erlassen und mit den Behörden und Freunden des Unternehmens sowie mit den Künstlern und ausführenden Technikern in Verbindung treten wird.

§. 5. Dem Komité bleibt die Entscheidung über die Auswahl des Denkmals so wie die Bestimmung des das Denkmal ausführenden Künstlers und des Platzes für dasselbe vorbehalten. Der Auswahl des Künstlers muß eine öffentliche Konkurrenz vorhergehen. Außerdem ist es dem Ermessen des Ausschusses überlassen, welche Fragen der laufenden Geschäftsverwaltung derselbe der Prüfung und Entscheidung des Komités unterbreiten will.

§. 6. Der Ausschuß wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und dessen Stellvertreter, einen Schriftführer und einen Schatzmeister. Etwa abgehende Ausschußmitglieder werden vom Komité durch Ergänzungswahl ersetzt.

§. 7. Der Vorsitzende, dem auch das Präsidium im Komité und in etwa zusammenberufenen Generalversammlungen zusteht, hat die Sitzungen zu leiten, Zusammenkünfte des Ausschusses oder des Komités nach eigenem Ermessen oder auf Antrag eines Ausschußmitgliedes zu veranlassen, etwaige Vorschläge und Wünsche entgegenzunehmen, alle einlaufenden Zuschriften und Geldsendungen zu empfangen, die Einnahme-Belege und Zahlungsanweisungen mit dem Schriftführer zu unterzeichnen. Bei Abstimmungen in den Versammlungen des Komités, welche beschlußfähig sind, sobald die Hälfte seiner Mitglieder erschienen ist, entscheidet absolute Majorität, bei Stimmengleichheit gibt die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag.

§. 8. In den Generalversammlungen werden nur diejenigen Angelegenheiten verhandelt, welche bei der Zusammenberufung vorgesehen sind. In denselben enscheidet die absolute Majorität der Anwesenden, im Falle der Stimmengleichheit gilt der Vorschlag als abgelehnt.

Die Einladung zu Generalversammlungen muß mindestens vierzehn Tage vorher durch die „Düsseldorfer Zeitung erfolgen. Dem Ausschusse bleibt überlassen, durch andere deutsche Blätte die Einladung verbreiten zu lassen.

§. 9. Der Schatzmeister hat die in hiesiger Stadt gezeichneten Beiträge einzukassiren und deren Empfang zu quittiren; von Außen einlaufende Geldsendungen werden ihm von dem Vorsitzenden gegen Empfangsbescheinigung übermacht; die von dem Präsidenten und Schriftführer angewiesenen Rechnungen hat er auszuzahlen.

§. 10. Ueber alle Einnahmen und Ausgaben wird von dem Vorsitzenden ein Controlebuch geführt, welches bei der Rechnungsablage des Schatzmeisters dem Komité behufs Prüfung der Rechnung vorzulegen ist.

§. 11. Am Ende eines jeden Halbjahres erstattet der Ausschuß dem Komité Bericht über den Stand der Vereinsangelegenheiten. Eine summarische Uebersicht über den Fortgang des Unternehmens wird am Ende eines jeden Vereinsjahres veröffentlicht.

§. 12. Alle näheren Anordnungen bezüglich der Ausführung und Ergänzung vorstehender statutarischer Bestimmungen bleiben dem Comite vorbehalten. Aenderungen können nur durch eine Generalversammlung erfolgen.

§. 13. Sobald das Cornelius-Denkmal vollendet ist und alle mit der Ausführung dieses Unternehmens verknüpften Verbindlichkeiten vollständig erfüllt sind, hat der Verein seine Aufgabe gelöst, und die Funktionen des Ausschusses und Comités haben nach voraus gegangener öffentlicher Rechnungsablage, ohne daß es einer weiteren Decharge bedarf, ebenfalls ihr Ende erreicht. [12]

Nr. 2 der Kunstchronik wird Freitag den 5. November ausgegeben. Inserate finden Aufnahme, wenn bis zum 2. November eingesandt.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu 3 Beilagen: 1. Von der k. Oberhofbuchdruckerei in Berlin, 2. von

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. November.



Nr. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt:

Die Wiener Rathhaus-Konkurrenz.

* Wir hatten gedacht, die Welt sei nachgerade einig darüber, daß ein allgemeiner Konkurs im besten Fall ein nothwendiges Uebel sei. Dieser beste Fall ist aber eigentlich der schlimmste Fall: er setzt nämlich voraus, daß es für eine zu lösende Aufgabe so wenig notorisch befähigte Männer giebt, daß man eben darauf ausgehen muß, sie sich auf dem Konkurswege zu suchen.

In diesem banquerotten Zustande, welcher dazu nöthigt, das Konkursverfahren anzumelden, befindet sich nun aber die Wiener Architektur am allerwenigsten. Von allen Seiten hört man Gutes über sie; auf allen Ausstellungen ärntet sie Orden und Medaillen. Und mit Recht! Sie hat uns in wenigen Jahren trotz Ungemach und verkehrter Direktion eine der glänzendsten und schönsten Städte der modernen Welt geschaffen. Sie verfügt über Kräfte, welche den großen monumentalen Aufgaben dieses gewaltigen Umgestaltungsprocesses in jeder Hinsicht gewachsen ist.

Trotzdem immer wieder neue allgemeine Konkurse! Der Ausgang des Verfahrens in Sachen der beiden kaiserlichen Museen ist in unser Aller Angedenken. Bevor damals noch der zweijährige Tanz begann, pfiffen die Vögel auf den Dächern bereits den Namen des Mannes, der für den Bau das ebenbürtige Talent besäße. Auch jedem Juror war dieser Mann sehr wohl bekannt, vollends nachdem er sein Projekt gesehen. Aber berufen zur Ausführung ward er deßhalb durchaus nicht. Der allgemeine Konkurs machte völliges Fiasko.

Jetzt, nach kaum Jahresfrist, machen wir mit dem allgemeinen Konkurse für das Wiener Rathhaus in derselben Sache wieder eine neue Erfahrung. Auch im vorliegenden Falle war die betreffende Persönlichkeit, wenn nicht offiziell, so doch durch das Urtheil der maßgebenden Kreise schon längst vorher bestimmt. Diese Thatsache, nicht nur die weitverbreitete Abneigung gegen das Konkurriren überhaupt, ist ohne Zweifel die Ursache gewesen, weßhalb nicht nur kein sonstiger Wiener, sondern auch kein deutscher Architekt von bedeutenderem Rang und Namen sich an dem Wettkampfe um das Rathhaus betheiligte. „Wozu konkurriren — so dachten sich diese Männer mit Recht — wenn doch der Bau schon so gut wie vergeben ist?" Der Mann, den man als den zum Baue berufenen, seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Meister kannte, ging denn auch aus der Urne der Richter als der würdigste hervor. Wir wissen damit nur, was wir ohnehin schon gewußt. Der allgemeine Konkurs hat wiederum Fiasko gemacht: er erwies sich als vollkommen überflüssig.

In beiden Fällen also war der rechte Mann schon vor der Konkurrenz gefunden; in dem einen ward er durch den Spruch der Jury beseitigt, in dem andern bestätigt. Aber einen neuen Mann brachte die Konkurrenz weder damals noch jetzt zu Tage. Ihren eigentlichen Zweck hat sie somit verfehlt, und die hübsche Summe von 28,000 Gulden, welche für die prämiirten Konkursprojekte zu zahlen sind, hätte sich der Wiener Gemeinderath füglich sparen können.

Aber die Wiederwahl des allgemeinen Konkurses ist es nicht allein, welche wir dem städtischen Kollegium der Kaiserstadt vorzuhalten haben. Die Unbedachtsamkeit in zwei anderen Punkten dünkt uns noch weit schlimmer.

Zunächst in der Styl-Frage! Mancher der ehrsamen Väter der Stadt mag sich damals ganz besonders weise

vorgekommen sein, als er über diesen Punkt kein auch nur entfernt andeutendes Wort in die Konkurs-Ausschreibung aufnehmen ließ. Solche Andeutungen über die künstlerische Form des hervorzurufenden Projektes mögen allerdings in manchen Fällen überflüssig oder gar schädlich sein. Ein derartiger Fall ist z. B. die plastische Gestaltung irgend eines abstrakten, allegorischen Wesens, oder einer mythischen, idealen Persönlichkeit, welche die vollkommen freie schöpferische Kraft der darauf gerichteten Künstlerseele in Anspruch nimmt. Ein solches Werk wird stets um so besser gelingen, je spontaner sich der Künstler seinem Stoffe gegenüber zu verhalten im Stande ist. Entschieden anders verhält sich die Sache bei Werken der Architektur, zumal bei solchen, welche mit dem öffentlichen Leben des Volkes in so inniger Weise, praktisch und geistig, verwachsen sind, wie es bei dem Rathhause einer modernen Stadt, der Residenz eines großen Reiches, unläugbar der Fall ist. Hier liegt die Entscheidung nicht nur in der Seele des Künstlers, sondern zugleich in der des Volks. Nicht die persönliche Auffassung des noch so genialen Einzelnen, sondern Geist und Charakter des Ganzen sollen sich in der Schöpfung spiegeln, wenn diese als gelungen gelten soll. Nun vermag sich aber die geistige Richtung eines großen Gemeinwesens nicht wohl anders auszudrücken als eben in der Wahl des Styls. Die Art, wie derselbe anzuwenden, ob er in engerem oder freierem Anschluß an die Muster der Vergangenheit, ob er strenger und einfacher oder gefälliger und reicher zu behandeln sei, alles dies bleibt natürlich dem Belieben des Meisters anheimgestellt. Und hierin besitzt er Spielraum genug, um neben seiner Begabung für die zahlreichen konstruktiven und sonstigen praktischen Seiten der Aufgabe auch seinem künstlerischen Genius freien Lauf zu lassen. Dagegen ist die Wahl des Styls, als der allgemeinen Formensprache, in welcher man sich bewegen soll, mit Fug und Recht dem Gemeinwesen vorzubehalten. Denn Styl in der Architektur ist eben in höchster Instanz nichts Anderes als Ausdruck des Geistes einer Gemeinschaft, sei es nun einer Zeit, eines Volkes, einer Genossenschaft, Gemeinde oder Stadt. Ihr Styl ist ihr Geist; daran läßt sich weder durch Macht noch durch Kunst etwas ändern. So nimmt es uns denn auch gar nicht Wunder, daß die Stylfrage jetzt, nachdem durch Ausstellung der Konkursprojekte das öffentliche Interesse auf den Rathhausbau hingelenkt worden ist, lebhafter und immer lebhafter die Gemüther zu beschäftigen beginnt. Die Stylfrage ist zur eigentlichen Tagesfrage geworden. Nicht darum dreht sich die Diskussion, welches Projekt für das beste zu gelten habe, — darüber haben ja vorläufig die Fachmänner der Jury entschieden, — sondern ob wir in Wien ein gothisches oder ein modernes Rathhaus erhalten sollen. Hätte der Gemeinderath, im Zusammenhange mit der öffentlichen Meinung, diese Hauptfrage sich und uns vor Eröffnung des Konkurses beantwortet, so würden wir ihrer jetzt ledig sein, und eines der drohendsten Hindernisse für den ersprießlichen Fortgang der Sache wäre beseitigt. Denn darüber täusche man sich nicht: deßhalb weil die Jury das Projekt Friedrich Schmidt's kraft ihres Amtes unter den eingelaufenen für das beste erklärt hat, und weil Niemand daran zweifelt, daß der genannte, aller Orten hochgeachtete Meister dem großartigen Unternehmen besser gerecht werden wird als nur irgend Jemand seiner Richtung — deßhalb ist über diese Richtung selbst noch keineswegs entschieden. Die Stylfrage, welcher das Gemeindekollegium früher aus dem Wege gegangen ist, wird jetzt in doppelt erhitzter Temperatur vor sein Forum treten, denn sie ist in diesem Falle mit der Personalfrage unlösbar verknüpft. Nur wenn der Gemeinderath entscheidet: „Ja, wir wollen ein gothisches Rathhaus bauen," stehen wir wirklich am Ende des Kampfes. Tritt aber das Gegentheil ein und stößt sich die Majorität, wie es doch immer eine Möglichkeit ist, an dem so vielfach perhorrescirten Gedanken, wird demnach der fast einhellig gefaßte Beschluß der Jury nicht ratificirt, — dann haben wir anstatt des Endes erst den Anfang des Kampfes erreicht und zu den 28,000 Gulden ist auch der preisgekrönte Architekt, der mit seinem Style steht und fällt, für immer verloren.

Wenn man sich übrigens die bisherige Rathlosigkeit in der Stylfrage noch allenfalls erklären kann: geradezu unfaßbar ist sie uns in einer zweiten, kaum weniger wichtigen Angelegenheit, nämlich in der Platz-Frage! Schon während in aller Welt über ein halbes Hundert emsiger Zeichenstifte und Reisfedern am Ausziehen der Konkurspläne beschäftigt waren, lief die Notiz durch die Blätter, man gehe in Wien mit der Verlegung des Platzes für das neue Rathhaus vom Parkring auf den Paradeplatz um. Diese nachträgliche Aenderung des im Konkurs-Ausschreiben klar bezeichneten Standpunktes rief selbstverständlich in den betheiligten Fachkreisen Verwunderung und ängstliche Nachfragen hervor, welche jedoch vorläufig beschwichtigend beantwortet wurden. Nichtsdestoweniger hat die Sache ihre Richtigkeit: man war nicht nur, sondern man ist noch heute unschlüssig darüber, ob man das neue Rathhaus an der ursprünglich dafür bestimmten Stelle gegenüber dem Stadtpark (der Volkswitz nennt sie seit Jahren „das Kommunalloch") oder ob man es auf dem erst kürzlich vom Kaiser zum Verbauen bestimmten Paradeplatz im Nordwesten des Stadterweiterungsrayons erbauen solle. Lassen wir einmal vorläufig die Gründe unerörtert, welche für und wider einen der beiden Plätze sprechen, — aber ist es nicht etwas Unerhörtes, daß für den Bau des wichtigsten städtischen Gebäudes einer Weltstadt ein Konkurs eröffnet und durchgeführt wird, ohne daß der Platz, auf dem dasselbe zu stehen kommen soll,

vorher definitiv festgestellt wäre? Ist denn nicht gleichsam das Rathhaus das Herz der Stadt? Und kann man so willkürlich umspringen mit den edelsten Organen des volksthümlichen Lebens, als wäre der Bau einer Stadt ein Kinderspiel, dessen Steine sich da und dorthin versetzen lassen, ohne den Plan und Charakter des Ganzen zu zerstören? Wahrhaftig, bisweilen erscheint es so! Wenn man weiß, wie sich der Ausbau des modernen Wien ohne jede höhere Rücksicht auf die großen idealen Aufgaben vollzieht, welche noch ihrer Lösung harren; wenn man sich vergegenwärtigt, wie ganze Straßen und Stadtviertel entstanden sind, ohne daß an einen künstlerischen Abschluß, an eine Unterbrechung oder Gruppirung der Massen gedacht wäre; wenn man die wenigen monumentalen Gebäude, welche bisher geschaffen worden sind, sich auf elenden Plätzen, in Winkeln und Ecken kümmerlich herumdrücken sieht: dann möchte man freilich zweifeln, ob hier denn überhaupt ein künstlerisch durchdachter Plan besteht, und ob nicht vielmehr Alles in der bekannten, verhängnißvollen Weise dem glücklichen Zufall und der Pfuscherei anheimgegeben ist. Das Damoklesschwert des „glücklichen Zufalls" schwebt auch über der Wiener Rathhauskonkurrenz, wenn der Gemeinderath in dieser Frage, wie in der des Styles nicht ebenfalls ein Ende macht und sein altes Recht auf den früher bestimmten Platz energisch behauptet. Geschieht dies nicht und werden wir mit dem Rathhaus, wie mit dem Parlamentsgebäude und der Universität, auf die unendliche Perspektive des Paradeplatzes gewiesen, — dann ist schon deßhalb die ganze Rathhauskonkurrenz umsonst gewesen. Denn man wird uns doch nicht zumuthen, zu glauben, daß derselbe Plan, der für eine bestimmte Lage in einer vorgeschriebenen Konfiguration von Haupt- und Nebenstraßen und für den Charakter ihrer Umgebung erdacht und berechnet ist, auch ohne Weiteres in eine völlig neue Situation mit durchaus anderen Umgebungen sich verpflanzen ließe? Daß kein Konkursprojekt der Welt, auch das Schmidt'sche nicht, so, wie es ist, ausgeführt werden kann, wissen wir sehr wohl. Selbst wenn es bei dem alten Platze am Parkring sein Bewenden hat, sind Aenderungen und Verbesserungen daran unumgänglich. Allein etwas Anderes ist eine Modifikation, welche der Meister aus dem Grundgedanken des Planes organisch entwickelt; etwas Anderes die völlige Umgestaltung der Hauptverhältnisse in Grundriß und Façaden, wie sie durch den Wechsel der Situation geboten wäre. In dem einen ursprünglich angenommenen Falle würde nämlich das Rathhaus zwischen vier Straßen zu liegen kommen, von denen der Parkring die dominirende Hauptfaçade in Anspruch nimmt. In dem anderen, jetzt mit in Frage kommenden Falle würde das Rathhaus den Mittelpunkt eines großen Platzes bilden, welcher links und rechts wohl von andern monumentalen Gebäuden flankirt, aber trotzdem ohne Zweifel weit genug sein wird, um das Rathhaus als ein selbständig in sich abgeschlossenes Ganzes von allen Seiten frei heraustreten zu lassen. Offenbar ist die eine Lage von der anderen wesentlich verschieden, und es ist nicht anders denkbar, als daß ein für den Parkring projektirter Bau, den man nachträglich auf den Paradeplatz versetzte, stets das Andenken an seine ursprüngliche Bestimmung an der Stirne tragen würde.

Wir haben im Hinblick auf die bevorstehenden Berathungen des Gemeindekörpers diese Dinge hier vor Allem zur Sprache gebracht, weil wir sie für die ersten und wichtigsten Vorfragen halten. Erst nachdem man sich an entscheidender Stelle darüber klar sein wird: wo man denn überhaupt bauen, und ob man ein gothisches oder ein modernes Rathhaus bauen will, — erst dann gewinnt auch die Beurtheilung der vorliegenden Baupläne ein praktisches Interesse.

(Schluß folgt.)

Aus der Schack'schen Galerie.

* Die Gemäldesammlung des Freiherrn von Schack, welche unter den Kunstschätzen Münchens durch die Eigenthümlichkeit ihrer Zusammensetzung einen der ersten Plätze behauptet, hat in letzterer Zeit wieder beträchtlichen Zuwachs erhalten, von dem einige nähere Kunde den Lesern willkommen sein wird.

Zu den Charakterzügen der Galerie gehört bekanntlich die Mischung der Werke von modernen Künstlern mit Kopien nach berühmten Meisterwerken aus älterer Zeit. Gegen Ende der fünfziger Jahre, als Freiherr von Schack zu sammeln begann, kam das früher vernachlässigte, von Manchen geradezu perhorrescirte Studium der alten Meister, vorzugsweise der Venetianer, in den Münchener Künstlerkreisen wieder in Schwung, und die junge Generation der koloristischen Idealisten fand in diesem ihrem Bestreben, wie für die eigene schöpferische Thätigkeit, in dem neu auftretenden Mäcen ihren wärmsten Förderer. Franz Lenbach vor Allen hat sich seit jener Zeit durch die für Schack ausgeführten Kopien nach Tizian, Velazquez, van Dyck, Rubens u. s. w. zu der Stellung eines der ersten reproduktiven Talente der Neuzeit emporgeschwungen. Ernst von Liphart, Karl Schwarzer und A. Cassioli, von deren Händen kürzlich verschiedene Kopien nach Raffael, Tizian und Lionardo in die Galerie gekommen sind, können sich an Geist und Bravour mit ihm nicht messen.

Außer dieser Verflechtung des Alten mit dem Neuen charakterisirt sich der Bilderbesitz des Freiherrn von Schack durch die Vertretung solcher künstlerischer Persönlichkeiten, welche durch die Richtung ihres Strebens oder durch den Umfang ihrer Produktionen dem gewöhnlichen Interesse des Tages, wie es die meisten unserer Kunstvereine versorgen und versorgen müssen, ferner gerückt sind. Wie

durch die Gründung dieser Galerie das Dasein eines der größten deutschen Künstler unseres Jahrhunderts aus bittrer Noth erlöst und der vollen Ausreifung seines Genius zugeführt ward, hat uns ein geistvoll entworfenes Lebensbild des heimgegangenen Meisters erst ganz kürzlich vor die Seele geführt.

Neben Genelli ist es namentlich Moritz v. Schwind, welchen wir in der Schack'schen Sammlung aus einer großen Anzahl von Bildern als Maler erst vollkommen würdigen lernen können. Schwind als Maler? So fragt man verwundert. Allerdings! Freilich nicht im Sinne der Holländer oder Venetianer, aber in seinem Sinne, der sich denn doch auch ein gewisses Recht erkämpft hat, in seiner Individualität von Jedermann respektirt zu werden. Wir finden dann vielleicht, daß Moritz von Schwind in seinem Sinne nicht nur ein Maler, sondern sogar ein Stimmungsmaler ist! Was will man mehr?

Der diesjährige Katalog der Galerie weist von unserm Meister, der in den früheren Auflagen schon durch acht Bilder vertreten war, noch fünfundzwanzig andere auf: einen Strauß lyrischer Gedichte pflegt sie der Autor zu nennen, selten ohne die Bemerkung hinzuzufügen, daß er noch einen zweiten solchen zu Hause habe. Es ist gleichsam das „lyrische Intermezzo" des Märchenerzählers, in welchem wir ihn unmittelbar mit der Quelle jener Dichtungen, die er so reizvoll zu verkörpern weiß, mit der Natur selbst im innigsten Verkehr erblicken. Fast alle diese kleinen Bilder, von denen die meisten nur wenige Zoll im Geviert messen, schildern Momente oder Vorgänge aus dem Leben der Natur, wie „Morgen", „Mittag", „Abend", „Nacht", in der Regel belebt mit einzeln oder gruppenweis auftretenden Gestalten der Sagen- und Märchenwelt, „Elementargeistern, welche den Mond anbeten", „Tritonen und Nereiden" u. s. w., bisweilen aber auch mit rein genrehafter, aus dem Leben gegriffener Staffage, Einsiedlern, Rittern, Jägern u. s. w. Diese lebenden Wesen bilden jedoch keineswegs den Hauptgegenstand der Darstellungen, auch da nicht, wo sie bestimmt ausgeprägte Persönlichkeiten der Sage wiedergeben; überall tritt das epische Element hinter dem lyrischen zurück; die plastischen Gestalten begleiten nur — wie die Strophen des Volksliedes die schlichte Folge der Akkorde — den einfachen Ausdruck des Naturgefühls. Dieses redet aber so deutlich und herzlich zu uns, wie nur in irgend einem der vielbewunderten Landschaftsbilder unserer modernen Stimmungsmaler. Erfindung, Zeichnung und Malerei gehen dabei in vollkommen ebenbürtiger Weise Hand in Hand, und insbesondere in der Handhabung des rein Technischen der Oelmalerei, welche in sämmtlichen hier besprochenen Bildern angewendet ist, zeigt Schwind bei aller kindlichen Einfachheit seiner Mittel ein ganz bewunderungswürdiges Geschick. So sind z. B. die schon erwähnten „Elementargeister, welche den Mond anbeten", in ein so duftiges, vom feinsten, silbernen Licht durchzittertes Aethermeer getaucht, daß dem Beschauer der nächtlichen Scene unwillkürlich die Worte des Dichters im Ohr erklingen:

„Füllest wieder Berg und Thal
Still mit Nebelglanz,
Füllest endlich auch einmal
Meine Seele ganz" u. s. w.

Ebenso ist in den vier Darstellungen der Jahreszeiten die Charakteristik der Naturstimmung in dem gesammten Ton der Malerei nicht minder deutlich ausgesprochen als in den fein und originell erdachten Situationen. Wie drückend heiß liegt z. B. in dem Bilde des „Mittags" die Sommersonne auf dem spiegelhellen Wasser! Kein lebendes Wesen ist zu vernehmen; Alles athmet die tiefste Stille ringsumher; selbst die Fischlein schießen auf den Grund hinab: da taucht, um von der Einsamkeit zu profitiren, die Wasserjungfrau aus der Oberfläche empor und strählt sich, von Niemandem belauscht, ihr goldiges Haar. — In manchen Bildern klingt die Stimmung geradezu in's Musikalische hinüber, so z. B. in der Darstellung eines „Jünglings, im Walde liegend und ins Horn stoßend"; in anderen spricht sie sich rein malerisch durch ein reizendes Bouquet freundlicher Farbentöne aus, wie in den „Tritonen und Nereiden", deren hellgoldiges Kolorit eines Bonifazio Veneziano nicht unwürdig wäre. Am allerstärksten aber tritt der frische Natursinn des Meisters in den Scenen des eigentlichen Genre's, z. B. in der „Morgenstunde" hervor, der Darstellung eines Mädchens, welches, eben dem Lager entstiegen, das Fenster ihres Kämmerleins öffnet, um die Morgenluft einzuschlürfen. Wir sehen sie nur vom Rücken in das hell von der Sonne bestrahlte Gebirg hinausschauen. Und doch fühlen wir: ihr lacht das Herz, wie sie jungfräulich dem jungen Tag in's Antlitz blickt; und uns lacht es mit ihr! —

Der Beispiele genug, um diese merkwürdige Bilderfolge zu kennzeichnen, die uns wie ein frisches Reis auf dem etwas morsch gewordenen Baume der deutschen Kunst erscheinen wollte, als wir sie vor einigen Wochen, mitten im Trouble des Münchener Ausstellungssommers, wiederholt betrachteten. Denn sie vereint, was jetzt so selten zusammengefunden wird und doch ewig das Alpha und Omega der Kunst bleibt, echtes Naturgefühl und wahre Poesie.

Unter den sonstigen Erwerbungen des Freiherrn von Schack aus jüngster Zeit seien schließlich noch einige vortreffliche Landschaften von Rottmann, K. Fries, O. Achenbach, K. Morgenstern, F. Catel, L. Larsen und das Portrait Thorwaldsen's von Heinr. Heß v. J. 1834 hervorgehoben. Zu letzterem, welches uns den Meister in seinem Atelier an der Statue des Jason beschäftigt zeigt, bemerkt der Katalog: „Dr. Nagler in seinem Künstler-Lexikon, Band VI., S. 150, erschöpft sich

zu den größten Lobeserhebungen über dieses Bild; nur muß bemerkt werden, daß das von Nagler beschriebene Gemälde, in dem statt des Ateliers eine Landschaft den Hintergrund bildet, nicht das Original, sondern eine Wiederholung von Seitz in Rom ist, an welcher Heß selbst nur die letzten Retouchen und Lasuren anbrachte; das Lob Nagler's dürfte daher auf unser Bild in noch weit höherem Grade anwendbar sein."

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Quirin Leitner's Prachtwerk** über die Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses, welches wir im vorigen Bande der Zeitschrift besprochen haben, ist jetzt bis zur zehnten Lieferung vorgeschritten und rechtfertigt nicht nur in der prompten Ausgabe der Hefte, sondern auch in der stets gleichmäßigen Gediegenheit und Schönheit seines Inhalts alle daran geknüpften Erwartungen auf's glänzendste. Die kürzlich erschienene Doppellieferung enthält u. A. einige in Gold- und Farbendruck ausgeführte Prachtrüstungen, welche den Steinradirungen an Klarheit und Styltreue nichts nachgeben, so den reich verzierten Feldharnisch des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf (1. Viertel des 17. Jahrhunderts) und eine ungarische Haiducken-Rüstung aus derselben Zeit. Für die nächste (11.) Lieferung sind drei Tafeln mit der berühmten Rüstung Kaiser Rudolf's II. angekündigt, zu welcher die Originalentwürfe von der Hand des Münchener Malers Christoph Schwarz vor einigen Jahren durch Hefner-Alteneck im Münchener Kupferstichkabinet wieder aufgefunden wurden.

△ **Die herrlichen altrömischen Silbergefäße,** welche vor Jahresfrist bei Hildesheim aufgefunden wurden, waren, von Abbildungen abgesehen, in weiteren Kreisen nur durch die von dem Bildhauer Küsthardt in Hildesheim sofort nach der Auffindung angefertigten Gypsabgüsse und dann durch die trefflichen Eisengüsse bekannt, welche die Stolbergische Gießerei in Ilsenburg nach diesen Gypsen anfertigen ließ. Spätere in Berlin ausgeführte Nachbildungen in Zink und Eisen kommen nach dem übereinstimmenden Urtheile Sachverständiger jenen zuerst hergestellten nicht gleich. Die bekannte Fabrik Christofle & Comp. in Carlsruhe und Paris hat jetzt auf galvanoplastischem Wege aus Kupfer mit einer starken Silberschichte hergestellte Nachbildungen in den Handel gebracht. Auch diesen Reproduktionen (24 Nummern) liegen die Küsthardtischen Gypse zu Grunde; es sind dieselben aber auf Grund eingehenden Studiums der Originale so weit überarbeitet worden, daß die im Gypsabguß entstandenen Mängel als beseitigt angesehen werden können, ohne daß die Gefäße an ihrer Ursprünglichkeit irgendwie gelitten hätten. Die Wirkung wird wesentlich noch durch die Vergoldung erhöht, welche nach Anleitung der Originale hergestellt ist.

Die Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt in Berlin hat so eben ihren Katalog für die Kunstauktion vom 22. November versandt. Eine große Anzahl von vorzüglichen Werken des Grabstichels in besonders schönen Abdrücken verleihen dieser Versteigerung ein ganz besonderes Interesse.

Kunstunterricht.

Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie. Am 28. Oktober eröffnete Direktor von Eitelberger die Reihe der diesjährigen Winterabende mit einem Vortrage, dessen erster Theil als Jahresbericht das Museum und die unmittelbar mit demselben zusammenhängenden Institute und Bestrebungen, der zweite dagegen die neue Architekturschule des Herrn Trélat in Paris behandelte. Der Besuch des Museums hielt sich mit dem der Vorjahre auf gleicher Höhe; das Ausstellungswesen innerhalb der Anstalt ist durch die beschränkten Räumlichkeiten des provisorischen Gebäudes an weiterer Entwicklung gehindert. Von Publikationen des Museums wurden erwähnt: der kürzlich veröffentlichte Real-Katalog der Bibliothek, beachtenswerth als erster Versuch, das weite Gebiet der kunstgewerblichen Literatur bibliographisch zu bewältigen; ferner die Handzeichnungen des Ottavio Strada für Prachtgefäße Rudolph's II. Im nächsten Jahre stehen wieder neue photographische Publikationen bevor, begünstigt von dem Umstande, daß der Photograph des Museums, Herr Angerer, das unter dem Namen Albertotypie bezeichnete Verfahren der Fixirung des photographischen Bildes durch den Druck für sich erworben hat. Die Gypsgüsse des Museums gewinnen einen immer weiteren Abnehmerkreis; in jüngster Zeit wurden umfangreiche Bestellungen aus Moskau und Genf realisirt. Von kunstgewerblichen Ausstellungen des laufenden Jahres in den österreichischen Kronländern war die in Brünn die bedeutendste; die Ausstellung in Linz beschränkte sich auf das Gebiet kirchlicher Kunst. In Pilsen war dieselbe mit einer landwirthschaftlichen Ausstellung in Verbindung gebracht; in Innsbruck bildete sie den besten Theil einer größeren Kunstausstellung. Während diese Expositionen vielfache fruchtbare Keime auf dem Gebiete der Kunst-Industrie in den österreichischen Ländern ausstreuten und die Kunstgewerbeschule des Museums in Wien eben den zweiten Jahrgang ihres Bestandes unter sehr günstigen Auspicien eröffnet, sind von Seite des Handelsministeriums durch die Gründung von Specialschulen in Hayda (für Glas-Industrie), in Gablonz (für Quincaillerie), in Hallein (für Holzschnitzerei) und die Erweiterung der Webereischule in Reichenberg, sowie durch die vom Finanzministerium bewilligte Uebertragung des chemischen Ateliers der ehemaligen Porzellanfabrik, unter Leitung des Herrn Kosch, von Hainburg nach Wien weitere Schritte zur Unterstützung des Kunstgewerbes geschehen. Auf den zweiten Gegenstand des Vortrages übergehend, bemerkte Direktor von Eitelberger, daß in Paris bis vor Kurzem für Zöglinge der Architektur ein dreifacher Weg der Ausbildung bestand: entweder besuchten dieselben durch 8 bis 10 Jahre das Atelier eines berühmten Architekten, wo sie jedoch mehr Routine als Kunstbildung gewannen, oder sie besuchten, was in der Regel nur Vermögenden mit Erfolg möglich war, die Academie des Beaux-Arts, welche den konstruktiven Theil fast ganz vernachlässigte, oder sie studirten am Conservatoire des Arts et Métiers, wo wieder die künstlerische hinter der technischen Seite zurückblieb; in allen drei Fällen waren die Schüler nur unvollkommen ausgebildet. Die neue Architektur-Schule Trélat's (1865 eröffnet) hat sich nun die Aufgabe gesetzt, die Zöglinge vollkommen nach der künstlerischen und konstruktiven Seite, theoretisch und praktisch auszubilden. Leistungen dieser Anstalt, an der übrigens das Unterrichtsgeld 850 Francs beträgt, sollen in naher Zukunft im Museum zur Ausstellung kommen. — Am darauffolgenden Donnerstag Abend, d. 4. d. M., folgte Dir. v. Eitelberger's Vortrag über „die Stellung der Kunst zur Kirche," dem sich zunächst zwei weitere Vorträge desselben: „über den Einfluß des Christenthums auf das Kunstideal" und „über die kirchliche Kunst der Gegenwart in Oesterreich" anschließen werden. Außerdem lesen diesen Winter: Prof. Dr. Hlasiwetz „über Mörtel und Cement," Dr. M. Thausing „Geschichte der Albertina," Custos Falke „über Verzierung und Ausstattung der Wohnung," Prof. Dr. Schäffle „über die heutigen Gegensätze in Lohnarbeit und Kapital vom national-ökonomischen Standpunkte," Prof. Dr. v. Lützow „über Rembrandt's Verhältniß zu Vorgängern und Zeitgenossen" und Prof. Dr. Exner „über die Kunsttischlerei vom technologischen Standpunkte." —

Personal-Nachrichten.

* **Baurath Hügel** in München hat seine Stelle als Direktionsarchitekt der bayerischen Ostbahnen niedergelegt und die Bauleitung der Pusterthalbahn in Tirol, einer Verbindungsbahn zwischen der Brenner- und der Semmering-Linie, übernommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Wenn im Allgemeinen unsere beiden permanenten Kunstausstellungen in der letzten Zeit auch minder reich beschickt waren, als es in der Regel der Fall ist, so befanden sich doch unter den neuen Bildern einige von hervorragender Bedeutung. Vor Allem müssen wir dahin das Portrait des berühmten Violinisten Joachim von Eduard Bendemann rechnen, welches, in Auffassung und Ausführung gleich vortrefflich, um so mehr Interesse erregte, als der Gemalte durch seine öftere Mitwirkung in unsern Koncerten hier zahlreiche Verehrer zählt. Das Bild ist ein Kniestück in Lebensgröße und zeigt uns den genialen Musiker mit dem linken Arm auf sein Notenpult gestützt und mit der rechten Hand Geige und Bogen haltend. Der Ausdruck des Kopfes verbindet mit der sprechendsten Aehnlichkeit eine tiefe Durchgeistigung. Nicht minder ausgezeichnet erschien ein kleines Kinderportrait von Louis Knaus. Der Meister versteht es ja, wie kaum ein Zweiter, den Ausdruck kindlicher Naivetät mit

der höchsten künstlerischen Vollendung wiederzugeben. Zwei kleine weibliche Studienköpfe von Benjamin Vautier fesselten ebenfalls durch die meisterhafte Individualisirung und die feine Farbe in außergewöhnlicher Weise, während ein Damenportrait von Roland Risse nur die Anerkennung eines sorgfältig studirten und gut gemalten Bildes davontrug. Ein „Postzug des Fürsten Karl von Rumänien" von Emil Volkers interessirte mehr durch die Fremdartigkeit des Gegenstandes als durch künstlerischen Werth. Unter Kavaleriebedeckung fährt der junge Hospodar (in dessen Auftrag das Bild gemalt ist) mit seinem Bruder, dem Erbprinzen von Hohenzollern, in einem von acht Rappen gezogenen Wagen durch sein Land, dessen Bewohner herbeiströmen, ihn zu sehen und zu begrüßen. Volkers, der an Ort und Stelle alle erforderlichen Studien gemacht, bekundete in dem Bilde von Neuem die ihm eigenen Vorzüge in heller Farbe, eleganter Behandlung, gediegener Ausführung und gründlicher Kenntniß des Pferdes. Wilhelm Camphausen hatte unter dem vielsagenden Titel „Nach Wien!" ein Gemälde ausgestellt, welches uns den König Wilhelm von Preußen auf seinem Rappen vorführte, wie er sinnenden Blickes die im Abendsonnenschein vor ihm liegende Gegend betrachtet, an deren Horizont sich die Thürme der österreichischen Kaiserstadt zeigen. Bismark, Moltke und Roon halten im Hintergrund. Von den Genrebildern verdient „Der Mutter Geburtstag" von Eduard Geselschap wegen der hübschen Komposition und gründlichen Durchführung lobend hervorgehoben zu werden; ebenso eine „Jahrmarktsscene" von Böker, ein kleines Bildchen von E. v. Gebhardt, welches zwei Männer des Reformationszeitalters im lebhaften Gespräch am Fenster sitzend darstellte, zeichnete sich durch Charakteristik und Malerei in seltener Weise aus. Ein biblisches Historienbild von A. Graß „Christus und die Samariterin" legte zwar Zeugniß von einem überaus gewissenhaften Studium und fleißigem Streben ab, ließ aber trotz mancher Vorzüge in Zeichnung und Farbe durchaus kalt, da es des geistigen Ausdrucks ermangelte. Schließlich seien erwähnt die Landschaften von Schweich, von Raven und Munthe, sowie ein sehr schönes Architekturbild von Hugo Harrer.

B. **Die städtische Gemälde-Galerie in Düsseldorf**, welche aus nur wenigen, aber vorzüglichen Bildern der Düsseldorfer Schule besteht, ist neuerdings bereichert worden durch den Ankauf eines Architekturbildes von Adolf Seel: „Inneres der St. Marcuskirche in Venedig" und einer großen Schweizerlandschaft von A. Chavannes. Wir haben die beiden ausgezeichneten Werke bereits in diesem Blatte bei ihrem Erscheinen auf der Permanenten Ausstellung von Ed. Schulte mit gebührendem Lobe gedacht und freuen uns, dieselben der Stadt erhalten zu sehen.

△ **Das Ausstellungskomité der Münchener internationalen Kunstausstellung** hat beschlossen, die zur Verloosung angekauften Kunstwerke nach Schluß der Ausstellung in den Skulpturensaal des Kunstvereinsgebäudes verbringen zu lassen. Die Einkäufe sind übrigens noch nicht abgeschlossen, da vor Abrechnung der mit dem Verkauf der Loose betrauten Agenten dem Komité sichere Anhaltspunkte für Bestimmung seiner verfügbaren Mittel fehlen.

△ **Münchener Kunstverein.** Es ist begreiflich, daß die internationale Kunstausstellung das Hauptinteresse der Münchener wie der fremden Kunstfreunde absorbirte, so daß der Kunstverein weniger Anziehungskraft besaß, als dieß sonst der Fall. Nur einige Tage hindurch, als die Konkursarbeiten für den Verein für historische Kunst dort ausgestellt waren, steigerte sich das Interesse. Vor- und nachher nahm man Angesichts der herrschenden Ebbe der künstlerischen Produktion seine Zuflucht zu dem bekannten, aber leider nur wenig verfangenden Aushilfsmittel, alte Bilder von meist höchst untergeordnetem Kunstwerth herbeizuholen, die dann als „angebliche" Palma vecchio's, Tintoretto's, Caracci's und dergl. figuriren müssen oder, wenn die Besitzer weniger spekulativer Natur sind, einen Zettel tragen, der uns belehrt, daß der Meister unbekannt sei. In den meisten Fällen ist übrigens unsere Neugier, ihn kennen zu lernen, ohnehin nicht allzu groß, und so können wir uns trösten. Unter den modernen Bildern aus letzter Zeit ist es vor Allem ein Bild von Ludwig von Hagn, das durch einen Stoff auffällt, der dem eleganten Rococo-Maler sonst so fern lag: das Innere eines stallähnlichen Raumes, staffirt mit einer Bauernfrau, deren Kind sich an dem Spiel von Kaninchen ergötzt. Etwas über die allbekannte meisterhafte Behandlung der Farbe zu sagen, ist bei diesem Künstler wohl mehr als überflüssig, und ich glaube mich deshalb darauf beschränken zu dürfen, daß ich erwähne wie die Konturen in Hagn's Bildern immer mehr an Schärfe verlieren und allmählig zu verschwimmen beginnen. Ob dieß die Folge von Grundsätzen oder äußeren Umständen ist, kann ich nicht beurtheilen. Etwas Aehnliches findet sich allerdings bei vielen neueren Bildern, in denen die Farbe nicht blos die Haupt- sondern eigentlich die einzige Rolle spielt, so z. B. in Roegge's „Ermahnung der Mutter." Nur möcht' ich glauben, daß eine derartige breite Behandlung weit eher bei großen Bildern am Platze ist als bei solchen von so mäßigem Umfange. Wer außer der Farbe auch bedeutende Formen zu sehen liebt, dem verschaffen eine Anzahl größerer und kleinerer Bilder des leider zu früh heimgegangenen A. Löffler einen hohen Genuß. Durch seine Bilder weht ein tief ernster Geist, eine manchmal an's Herbe streifende Strenge der Form, auf die in unseren Tagen ja so wenig Werth gelegt wird. Für ihn kam die Farbe erst in zweiter Reihe in Betracht, obwohl er in ihre Geheimnisse tief genug eingeweiht war, um sie zu beherrschen. So kommt es, daß seine Kompositionen an Reiz nichts verlieren, wenn sie der Farbe entkleidet werden; ihr Hauptwerth liegt in dem Rhythmus der Linien, in dem Adel großer Anschauung. Darin kam dem unsterblichen Karl Rottmann, dessen Fresken in den Arkaden des Hofgartens trotz der in der Zeitschrift erhobenen Mahnung, die von den besseren Blättern München's wiederholt ward, rettungslos dem Verderben Preis gegeben sind, Keiner näher als Löffler. Zu denen unter unsern Künstlern, die mit dem vollen Bewußtsein ihre eigenen Wege gehen, zählt auch der treffliche Krause, dessen „Kastell in Ostia", in großen Maßverhältnissen ausgeführt, durch echte Noblesse in Anordnung und Zeichnung lebhaft anzog und ohne Zweifel noch bedeutender gewirkt haben würde, wenn die Kraft des Kolorits damit gleichen Schritt gehalten hätte. — Stademann bewährte seine Meisterschaft durch eine umfangreiche „Mondnacht im Winter" von trefflicher und ebenso maßvoller als energischer Wirkung. Wie geschätzt des wackeren Künstlers Arbeiten sind, zeigt der Umstand, daß seine drei großen Bilder in der internationalen Ausstellung in kürzester Frist angekauft waren. Ihm verwandt zeigt sich L. Meixner, der, wie er, die Darstellung von Mondnächten liebt. Von außerordentlicher Wahrheit und von poetischer Empfindung ist sein jüngstes Bild „An der Küste" mit dem leichten an der schmalen Sichel des untergehenden Mondes vorüberziehenden Nebelwolken. Fräulein Johanna Unger führt uns in die Putzstube von Aschenbrödels Schwestern, der das arme Stiefkind dienstbar sein muß. Nicht übel komponirt, leidet das Bild an einer gewissen Unschönheit der Zeichnung und an schmutziger Farbe. Zwei Damenportraits von Friedr. Kaulbach zeigen eine große Sorgfalt in der Durchbildung, die doch von aller Aengstlichkeit ferne ist, und ein tüchtiges Studium der alten Niederländer, namentlich in der Behandlung des Fleisches. An Gisb. Flüggen erinnerte ein grau in grau gemalter äußerst charakteristischer Studienkopf zu seiner Prozeßentscheidung und von Steffan fand sich eine „Partie bei Berchtesgaden" mit ungemein energischen Gegensätzen von Licht und Schatten.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Cornelius-Denkmal in Düsseldorf.** Der Verein zur Errichtung eines Denkmals für den Altmeister deutscher Kunst Peter von Cornelius in dessen Vaterstadt Düsseldorf, hielt daselbst im Saal der städtischen Tonhalle am Nachmittag des 26. Oktober seine erste Generalversammlung. Dieselbe war ziemlich zahlreich besucht und wurde vom Regierungspräsidenten von Kühlwetter geleitet. Nach dessen Mittheilungen sind seit dem Entstehen des Vereins bei der Jubiläumsfeier der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf bis jetzt bereits etwa zweitausend Thaler an Beiträgen und Geschenken eingegangen, bei welchen die dreihundert Gulden der k. k. Akademie in Wien und hundert Thaler der deutschen Kunstgenossenschaft daselbst als erste Spenden obenanstehen, denen sich noch der Geheime Kommerzienrath Krupp in Essen mit dreihundert Thalern und der Freiherr von Diergardt in Viersen mit zweihundert Thalern angeschlossen haben. Nach §. 4 des Statuts hatte die Versammlung ein Komité von dreißig Mitgliedern zu wählen, und es wurden hierfür die Maler Professor Bewer und Moritz Blanckarts zu Scrutatoren ernannt. Die Wahl fiel mit überwiegender Majorität, häufig sogar

mit Einstimmigkeit auf folgende Herren: Reg. Präs. von Kühlwetter, Oberbürgermeister Hammers, Regierungsassessor Steinmetz, Rechnungsrath Lehrhoff, Oberprokurator Bierhaus, Geh. Regierungsrath Krüger, Dr. Hausmann, Geh. Kommerzienrath Baum, die königl. Kammerherren Graf von Spee und Frhr. Raitz von Frentz, Fabrikbesitzer Alb. Pönsgen, Assessor Courth, Direktor Bendemann, die Professoren Camphausen, Andreas Achenbach, Knaus, Wislicenus, Deger und Bewer und die Maler Baur, Scher und Hoff sämmtlich in Düsseldorf, Direktor Chr. Ruben und Maler Friedländer in Wien, die Geheimen Ministerialräthe Dr. Pinder und Dr. Knerk, sowie Professor Gruppe in Berlin, Prof. Piloty in München, Direktor Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden und Prof. Heimsoeth in Bonn. Dieses Komité hat nun aus seinen in Düsseldorf wohnenden Mitgliedern einen Ausschuß von neun Personen zu wählen, der die ganze Geschäftsführung einstweilen übernimmt. — Vom Düsseldorfer Lokal-Komité der deutschen Kunstgenossenschaft war ein Antrag auf Aenderung des §. 5 der Vereinsstatuten, betreffend die Konkurrenz bei der spätern Ausführung des Denkmals, im Sinne der jüngst zu München vereinbarten Konkurrenzordnung eingegangen, der einer zweiten Generalversammlung zur Beschlußfassung vorgelegt werden soll. Hoffen wir, daß dem Unternehmen nun allerwärts eine rege Theilnahme entgegengetragen werde, die allein zu einem würdigen Abschluß desselben zu führen vermag!

△ **Münchener Residenz.** Auf dem Dache des westlichen Flügels des von Klenze erbauten Festsaalbaues der kgl. Residenz wird jetzt ein Wintergarten gebaut und zu diesem Zwecke ein riesiges Tonnengewölbe aus Eisenrippen gesprengt, das den Eckpavillon, in welchem der König wohnt, noch bedeutend überragt. Die Façade ist dadurch vollkommen zerstört.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur

Album Boetzel. Le Salon de 1869. (Sammlung von 45 Holzschnitten nach Gemälden der Pariser Kunstausstellung von 1869). qu. fol. Strassburg, Berger-Levrault. 7 Thlr.

Casseler Galerie. Album der C. G. 12 Photographien nach Kreidezeichnungen von Witze, Clauss, Nitzschky etc. Mit Text von Carl Merckel. Fol. Cassel, Kay; geb. 15 Thlr. (Einzelne Bl. à 1 Thlr.)

Crowe, J. A., u. Cavalcaselle, G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausg. von M. Jordan. II. Band gr. 8. Leipzig, Hirzel. 3⅓ Thlr.

L'Ornement polychrome. Cent Planches en couleurs, or et argent contenant environ 2000 motifs de tous les styles, Art ancien et Asiatique, moyen-age, renaissance, XVII. et XVIII. siècle. Recueil historique et pratique publié sous la Direction de M. A. Racinet. Avec des notes explicatives et une introduction générale. (En 10 livraisons.) Liv. 1. (Enth. 10 Blatt in lithogr. Gold- und Farbendruck von Lemercier u. Co. in Paris nebst 10 Blatt Text und dem Titel.) Fol. Paris, Didot. 4 Thlr

Raffael. La Madonna del Baldacchino, gez. von Raf. Buonajuti, gest. von Giov. Fosella. Jmp. fol. Berlin, Stilke & v. Muyden. 12 Thlr.

Roth, Ch. Plastisch-Anatomischer Atlas zum Studium des Modells und der Antike. 24 Tafeln in Holzschnitt nebst 10 Erklärungstafeln u. Text. 1. Hälfte. Fol. Stuttgart, Ebner u. Seubert. 1870. 3 Thlr.

Rembrandt-Album. 12 Photographien nach Kreidezeichnungen von Victor Müller, C. Glinzer, Ph. Witze etc. Mit Text von Friedr. Müller fol. Cassel. Kay. geb. 15 Thlr. (einzelne Blätter à 1 Thlr.

Starck, K. B. Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom. gr. 4. Heidelberg, Mohr. 10 Sgr.

Stüler, Prosch und Hillebrandt, Das Schloss zu Schwerin. Mit 40 Tafeln. (Dabei 26 gestochene Tafeln von Paul Ritter u. Walther, worunter die Carl Steinhäuser'schen Sculpturen am äussern und innern Bau, die Pfannschmidt'schen Frescomalereien in der Schlosskirche, die Glasfenster von E. Gillmeister u. G. Lenthe, die Wandmalereien im goldenen Saal: Boas u. Ruth von Th. Fischer, Rebecca am Brunnen v. Peters, u. A., sämmtlich gest. von Ritter u. J. S. Raab; die 16 perspectiv. Ansichten des Schlosses, Schlosshofes, Vorsaal der Königswohnung, Interieurs der Schlosskirche, der Waffenhalle, des Blumenzimmers und Erkers etc. sind nach Paul Graeb u. Fr. Jentzen in lith Farbendruck von W. Loelliot.) Nebst einem Frontispice u. 41 in den Text (III u. 17 Blatt) eingedruckten (Holzschnitt-) Vignetten. Roy. Fol. Berlin, Ernst und Korn. In Halbleinwandband zweite Prachtausg. 70 Thlr.; erste Prachtausg. in Mappe 100 Thlr.

Heft 2 der Zeitschrift nebst Nr. 3 der Kunstchronik wird wegen des sächsischen Bußtages schon Donnerstag den 18. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. November.



Nr. 3.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Wiener Rathhaus-Konkurrenz.

(Schluß.)

* Gesetzt nun, man legte uns selbst die beiden Fragen nach Platz und Styl des neuen Wiener Rathhauses zur Beantwortung vor, so wären wir bei der ersten ohne Weiteres im Klaren. Das neue Rathhaus darf unserer unmaßgeblichen Ansicht nach nur auf der ursprünglich dafür bestimmten Stelle am Parkring erbaut werden, es sei denn, daß ein besserer Platz als dieser zur Verfügung stände. Dies ist aber, soviel wir wissen, keineswegs der Fall. Gegen den unlängst in Vorschlag gekommenen Paradeplatz sprechen die gewichtigsten Gründe. Schon daß er erst in der Entstehung begriffen und vermuthlich noch für geraume Zeit der Spielraum wechselnder Projekte zu sein bestimmt ist, dient nicht dazu, ihn zu empfehlen. Aber gesetzt auch, über alle diese Projekte, über die Situation der Universität und des Parlamentshauses, über die Straßen, Gärten, Squares, welche sie umgeben sollen, wäre bereits endgiltig entschieden: für den Bau des neuen Rathhauses in jenem Rayon würden wir uns doch nicht begeistern können. Ein Stadthaus gehört so nahe wie nur irgend möglich an den Mittelpunkt des städtischen Lebens. Da sich nun in Wien im Centrum der inneren Stadt selbst kein Raum dafür gefunden hat, so muß man wenigstens darauf Bedacht nehmen, sich von der Peripherie dieses inneren Kreises nicht zu weit zu entfernen. Das war bei der früheren Wahl des Platzes am Parkring vollauf geschehen. Dieser Platz nimmt bekanntlich einen Theil des alten Stadtgrabens ein; er liegt also haarscharf an oder vielmehr in der Peripherie jenes inneren Kreises. Und zwar tritt hier der jetzige Stadterweiterungsgrund so nahe, wie an keiner anderen Stelle, an den Mittelpunkt des städtischen Verkehrs, den Stephansplatz, heran. Das neue Stadthaus würde, wenn es auf diesen Platz zu stehen käme, vom Stephansplatz in wenigen Minuten zu erreichen sein. Die Lage des Rathhauses in der Peripherie der inneren Stadt, unmittelbar an der großen Verkehrsstraße oder des Rings, macht den Platz aber auch für die Vorstädte zu einem außerordentlich günstigen. Schlägt man vom Mittelpunkte der Baustelle aus mit dem Gesammtdurchmesser der inneren Stadt einen Kreis, so fallen außer der letzteren die Vorstädte Margarethen, Wieden, Landstraße, Leopoldstadt, selbst Neubau und Mariahilf zu größeren oder geringeren Theilen in denselben hinein; nur Josephstadt und Alsergrund bleiben außerhalb liegen. Die Lage am Parkring kann daher für die bei Weitem größere Hälfte Wien's als eine centrale bezeichnet werden. Das Gegentheil wäre bei der Situirung des Rathhauses auf den jetzigen Paradeplatz der Fall. Derselbe ist vom Stephansplatz um mehr als das Doppelte weiter entfernt, als der Parkring, und ein von ihm aus in gleichem Verhältniß geschlagener Kreis ließe die wichtigen Vorstädte Wieden, Landstraße und Leopoldstadt bei Seite liegen, ja nicht einmal die innere Stadt fiele ganz in seinen Umfang hinein. Wir haben es daher auch sehr natürlich gefunden, daß sich beim Bekanntwerden des neuen Vorschlags in der Bürgerschaft Wien's eine Agitation gegen den Paradeplatz kund gab, welcher mit vollem Rechte als zu entlegen und daher unpraktisch für die Zwecke des Rathhauses bezeichnet wurde.

Auf den gegen die Lage am Parkring erhobenen Einwand, es lasse dieselbe keine späteren Erweiterungen des Rathhauses zu, brauchen wir kaum ernsthaft einzugehen. Soviel Umsicht ist denn doch wohl an der betreffenden Stelle vorauszusetzen, daß man bei der Ausarbeitung

des Konkurrenz-Programms vor Allem sich vergewissert hat, es werde für alle Bedürfnisse der Gemeinde auf dem ausgewählten Bauplatze hinreichend Raum vorhanden sein. Andererseits würde sich ein späterer Anbau wohl auch auf dem Paradeplatze nicht so leicht ausführen lassen; ganz abgesehen davon, daß dadurch das Gebäude in ähnlicher Weise verunstaltet werden müßte, wie das Theater zu Schwerin, welchem der Volkswitz seit seiner kastenförmigen Vergrößerung nach rückwärts den Spitznamen „die Postkutsche“ gegeben hat. Solche Schöppenstädtereien muß man sich hinterdrein unter Umständen gefallen lassen; aber von vornherein darauf speculiren, — das wäre denn doch zu arg!

Für den Platz am Parkring läßt sich schließlich noch seine Lage in unmittelbarer Nähe des Stadtparkes in die Wagschale werfen. Stadthaus und Stadtpark sind ursprünglich in Verbindung mit einander gedacht und diese Verbindung sollte man nicht so leichten Kaufs zerreißen. Sie vindicirt dem Stadthause für alle Zeiten eine nach zwei Seiten hin dominirende freie Lage und bietet für größere Repräsentationen und Feste einen Komplex von Architektur und Parkanlagen dar, wie sie der Gemeinde auf dem Paradeplatze, selbst wenn derselbe zum Theil gartenartig angelegt werden sollte, schwerlich zur Verfügung stehen dürfte.

Weit schwieriger ist die Beantwortung der Stylfrage. Wir haben ihre außerordentliche Bedeutung früher auseinandergesetzt. Der communale Geist überhaupt und speciell der Geist einer großen modernen Stadt haben dabei neben den höchsten Anforderungen der Baukunst selber das entscheidende Wort zu sprechen. Genau genommen stecken somit in der Stylfrage drei gleich wichtige Momente: ein ästhetisches, ein historisches und ein lokales. Wir wollen sie in umgekehrter Folge in's Auge fassen.

Vom rein lokalen Standpunkte betrachtet fällt die Entscheidung über den Styl des neu zu erbauenden Rathhauses gegen eine mittelalterliche Gestaltung desselben aus. Der Charakter der Stadt und ihrer Bevölkerung ist ein durch und durch moderner. Ein ewiges Ab- und Zuströmen der Bewohner, eine bunte Mischung der Racen, kein Patriziat von erheblichem Alter des Stammbaumes, wenig historischer Sinn: das alles sind hierhergehörige Charakterzüge des anmuthigen, leichtbelebten Wien's und seiner Bevölkerung. Sie finden ihren Ausdruck auch in der Architektur, die, soweit sie nicht von bestimmten Schulrichtungen oder einzelnen mächtigen Persönlichkeiten dominirt wird, ebenfalls den Durchschnittscharakter des Modernen an sich trägt, d. h. im Wesentlichen Spätrenaissance von vorwiegend italienischer Gefühlsweise ist. Speciell an gothischen Bauresten ist keine deutsche Stadt von Alter und Rang verhältnißmäßig ärmer als Wien. Die Wiedereinführung der mittelalterlichen Architektur wird daher in den Kreisen der Laien hier vielfach als etwas Fremdes und Erzwungenes angesehen; und nirgends haben wir die von der Wissenschaft längst überwundenen Vorstellungen von dem „finsteren Mittelalter“ und seiner „barbarbischen“ Kunst mit größerer Heftigkeit sich äußern sehen, als in gewissen spontanen Ausbrüchen des Laienbewußtseins, wie sie aus Anlaß der Rathhaus-Konkurrenz in Wiener Blättern zu lesen waren. Eine dieser Aeußerungen (in der „Neuen freien Presse“) gipfelte in folgender Resolution: „Rücksichtlich des neugothischen Rathhausprojektes, welches den ersten Preis gewonnen, ist zur Tagesordnung überzugehen und vom Gemeinderathe für die Vorlage eines ganz neuen, im Renaissance-Style gehaltenen zu sorgen. Motivirung: Nachdem wir an jenem glorreichen dreizehnten März mit so vieler Anstrengung das Mittelalter hinausgeworfen, dürfen wir es nicht wieder am Parkring durch eine Hinterthür hereinschlüpfen lassen.“

Historisch betrachtet gewinnt die Sache freilich ein ganz anderes Gesicht. Ein Kenner der Geschichte hat denn auch mit Recht jenen Aeußerungen gegenüber im „Kunstblatt“ desselben Wiener Journals wieder einmal daran erinnert, daß ja die Gothik nicht die Kunst des Mittelalters überhaupt, sondern nur der letzten Entwicklungsepoche desselben ist und daß ihr Wachsthum gerade mit der Entstehung und Befreiung desjenigen Standes zusammenfällt, um dessen Repräsentation es sich hier handelt, nämlich des Bürgerthums. „Die Gothik“ — so drückt sich W. Lübke in seiner Architekturgeschichte aus — „wurde in Frankreich vorzugsweise durch das auf dem Gipfel seiner Entwicklung stehende Ritterthum, in Deutschland durch das Bürgerthum getragen.“ Die Genesis des Styls prägt sich selbstverständlich in seinem Wesen aus; sie verleiht ihm für alle Zeiten eine Art geistigen Heimathscheins, welcher bewirkt, daß er sich überall da einstellen darf, wo seinem Wesen verwandte Elemente nach Ausdruck und Gestaltung ringen. Ein Gleiches ist in andern geistigen Gebieten mit andern Stylen der Fall. Ein gothisches Theater, eine gothische Kunstakademie oder Universität wäre für uns von vornherein etwas Widersinniges und Erkünsteltes, weil der klassische Styl, heiße er nun griechische oder römische Renaissance, auf diese musischen, akademischen und humanistischen Sphären ein historisches Anrecht besitzt, welches ihm der gothische niemals wird rauben können. Ein gothisches Stadthaus dagegen lassen wir uns noch eher gefallen als die in endloser Reihe emporschießenden neu-gothischen Kirchenbauten; denn für den monumentalen Ausdruck der städtischen Machtfülle, der kommunalen Freiheit und des bürgerlichen Wohlstandes ist bisher kein charaktervollerer Styl geschaffen worden als derjenige, in welchem unsere Altvordern in den blühenden Städten Deutschlands und der Niederlande ihre Kaufhallen, Gilden- und Rathhäuser erbaut haben. Es ist daher kein Zufall und auch nicht

aus rein künstlerischen Ursachen zu erklären, daß der gothische Styl bereits mehrfach in neuerer Zeit bei Rathhaus-Konkurrenzen über sehr ehrenwerthe Bestrebungen in andern Stylen den Sieg davongetragen, in einzelnen Fällen, wie z. B. in München, es sogar zu wirklichen Leistungen gebracht hat.

Damit sind wir bei dem letzten und höchsten Gesichtspunkte, bei dem ästhetischen angekommen. Soll unser ästhetisches Gewissen durch den gothischen Rathhausbau ebensowenig beunruhigt werden wie das historische: so muß der Styl sich freilich zu großen Konzessionen bequemen, ohne daß er deshalb an seinen konstruktiven Grundprincipien einen Verrath zu begehen braucht. Die kühn aufsteigende gothische Façade mit ihren luftigen Bogengängen, reichen Maaßwerkfenstern, hohen Giebeldächern und dem schlanken Thurm, als dem Wahrzeichen des Ganzen, acceptiren wir mit Freuden und folgen unserem gothischen Führer auch gern in den hallenumsäumten Hof und die kühn überwölbten Treppenräume. Den allzuherben Kontrast zwischen der gothischen und der modernen Architekur der Umgebung muß er jedoch zu mildern wissen. Andererseits werden wir froh sein, wenn die ewige Reißschiene unserer Zinshauskasernen einmal einen Bruch bekommt. Aber vor Allem verlangen wir Nachgiebigkeit in der Dekoration, sowohl des Aeußeren als namentlich des Inneren. Für neu-gothische Plastik und Malerei haben wir in unserm Herzen wenig Raum. Wenn wir uns die ornamentale Malerei der Gothik an Flächen und Gliedern, wenn wir uns die Glasmalerei, wo sie am Platz ist, gefallen lassen, so legen wir andererseits — ohne persönliche Beziehung sei es gesagt — gegen die hageren Ritter und Heiligen, gegen die edlen Fräulein in den geknitterten Gewändern, gegen Cherubim und Seraphim mit regenbogenfarbenen Fittigen und was dergleichen mittelalterliches Geflügel mehr ist, hiermit feierliche Verwahrung ein. Auch die Thüren der Säle und Büreaux braucht man uns nicht mit Blech zu beschlagen, und die Gitter an den Kassen nicht mit Fialen zu bekrönen, um das Gebäude recht gothisch erscheinen zu lassen. In allen diesen Dingen fordern wir vielmehr statt der stylistischen Principienreiterei einen praktischen modernen künstlerischen Sinn, welcher jedweder höheren Dekoration, vornehmlich der Malerei und Plastik, vollkommen freien Spielraum läßt: so freien Spielraum, wie ihn nur immer ein Paolo Veronese und Tintoretto an Decken und Wänden des Dogenpalastes zur Verfügung hatten. Mit andern Worten: der Architekt des neuen gothischen Rathhauses nehme von seinen alten Vorbildern nur dasjenige an, was charakteristisch für den Eindruck und die Würde des Ganzen ist, und opfere jede falsche Konsequenzmacherei den gebieterischen Anforderungen der neuen Zeit. Erst dann wird er den Beweis von der Lebensfähigkeit des gothischen Styls vollends geführt und alle die Besorgnisse überwunden haben, welche auch von künstlerischer Seite diesmal wiederum laut geworden sind.

Wir hatten gedacht, die Besprechung der eingelaufenen Konkurspläne, wenigstens der preisgekrönten, diesem Aufsatze gleich anfügen zu können. Der zugemessene Raum ist uns jedoch bei Erörterung der allgemeinen Gesichtspunkte unter der Feder dahingeschwunden, so daß jener Theil unserer Aufgabe für eine folgende Nummer verspart bleiben muß.

Nekrolog.

Otto Jahn †. Am 9. September starb zu Göttingen im Hause naher Verwandten, bei denen er in seinen letzten Lebenstagen die Wohlthat der Pflege von lieben Händen fand, Professor Otto Jahn aus Bonn, im 57. Jahre eines innerlich reichen, aber auch oft genug schmerzbewegten Lebens. Viele, die ihm näher oder ferner stehend kannten und liebten, beklagen den Verlust des Menschen in ihm, mannigfachen Kreisen wissenschaftlicher Forschung fehlt nunmehr eine auch in den letzten Jahren körperlichen Leidens noch rüstige Arbeitskraft. Vieles zwar hat sein Fleiß geschaffen, und es ist nicht vergänglicher Art, Vieles wollte er aber noch weiter uns geben und bis vor einigen Jahren durfte man ihn noch mit Kraft zu langem Wirken gerüstet glauben. Es ist anders geworden; wir erwarten keinen Zuwachs mehr, rühmen aber dankbar, wie groß auch so die Hinterlassenschaft seiner Arbeit und wie theuer uns das Vorbild seines echt wissenschaftlichen Wirkens ist. Dem wird an verschiedenen Stellen ein Ausdruck zu geben sein und mehrfach geschah es bereits. Auch diese Zeitschrift bewegt sich auf einem Gebiete des Wissens, das dem Verstorbenen Vieles verdankt, der dem Verständnisse der Kunst, freilich der Kunst in viel weiterem Umfange, als sie hier in diesen Blättern Gegenstand der Besprechung zu sein pflegt, so recht sein Leben geweiht hatte. Die von Jahn nach Gerhard's Tode eine Zeit lang geleitete, stets aber von ihm reichlich unterstützte archäologische Zeitung hat aus der Feder eines dem Verstorbenen mehr an Alter gleichstehenden Mannes und Freundes einen warm empfundenen Nachruf gebracht; möchte es uns gelingen, wenn wir hier vom Herausgeber aufgefordert das Wort ergreifen, in der gebotenen Kürze wenigstens einigermaßen anzudeuten, was Jahn uns den Jüngeren war.

Von eigenen persönlichen Verhältnissen hier umständlicher zu berichten, würde sich kaum schicken, und doch ehrte es den gereifteren Mann, wie Jahn es war, als wir jüngeren Altersgenossen eben anfingen uns mit oft genug ziemlich unzureichenden Versuchen an der Erforschung der Kunst des Alterthums zu betheiligen, daß er jedem neu auftauchenden ehrlichen Streben, das werden Viele mit mir bezeugen, nicht Protektion, sondern volle warme Theilnahme zuwandte, die in den meisten Fällen bald nicht mehr dem Gebiete der wissenschaftlichen Arbeit allein vorbehalten blieb, sondern die ganze Persönlichkeit und die besonderen Verhältnisse der jüngeren Genossen liebevoll umfaßte. Einen Jeden, auch mit seinen Mängeln, wußte er oder suchte er doch zum weiteren Eingreifen in die Arbeit zu ermuthigen, und daß er stets offen im Tadel, so gut wie im Lobe, sein Urtheil und seinen Rath gab, wahrte seiner Ermuthigung gerade ihre beste

Kraft. Und stets fand man Jahn's Thüre offen; in beständigem Arbeiten begriffen, schloß er sich doch nicht ab, verstand es freilich glücklicherweise auch, nach jeder noch so heterogenen Unterbrechung zum Schreibtische zurückkehrend den Faden seiner Arbeit ohne Weiteres wieder aufzunehmen. Von den vielen Studenten, die bei ihm aus- und eingingen, seine Auditorien füllten, pflegte ein kleiner Kreis sich an den Lehrer enger anzuschließen, verkehrte in Abendstunden bei ihm; für Alle und Alles hatte er ein Ohr, wenn er auch selbst wohl klagte, daß es ihm schwer werde durchzuführen, was er ja gern wollte: so Vielen stets in ihren Dingen Etwas zu sein, die ihm in den seinen doch in der Regel wenig sein konnten, auch oft gar nicht daran dachten, ihm Etwas sein zu wollen. Zur äußeren Erleichterung beim Arbeiten stand namentlich die reiche, jetzt der Zerstreuung verfallene Bibliothek ohne die Aengstlichkeit, die sonst Bücherliebhabern, wie Jahn doch entschieden einer war, leicht anhängt, offen; wie Viele haben da „inter folia fructus“ gefunden; „Jahn's Leihbibliothek“ sagten die Bonner Studenten wohl im Scherze. Ich spreche mit diesen Erinnerungen davon, wie Jahn im Privatleben das Muster eines akademischen Lehrers war, von seiner Wirksamkeit auf dem Katheder mögen Andere, die so glücklich waren, sie an sich zu erfahren, berichten. Die Anzahl von Dissertationen archäologischen Inhalts, welche, während Jahn in Bonn lehrte, dort erschienen sind, eine Reihe tüchtiger Kräfte, welche aus der Bonner Studentenschaft jener Jahre sowohl, als aus Jahn's Leipziger Zeit für die Archäologie gewonnen sind, würden schon in einer einfach statistischen Aufzählung den Einfluß Jahn's auf seine unmittelbaren Schüler deutlich machen und zeigen, wie er namentlich in Bonn es verstand, auch neben der starken Anziehungskraft, die Ritschl's Lehrgabe und Bedeutung üben mußte, Welcker's Werk nicht verfallen zu lassen.

Der Einfluß Jahn's ging aber weit über die Grenzen seines Auditoriums hinaus und war nicht allein an persönliche Berührung geknüpft. Mich hier möglich auf Selbsterlebtes und Selbsterfahrenes beschränkend, muß ich mich erinnern, wie im Anfang der funfziger Jahre für den damals als Neuling in die archäologischen Studien Eintretenden die wissenschaftliche Welt, die ihn aufnahm, aussah. Nun, da war ja eine außerordentlich großartige Thätigkeit in vollem Wirken, und auch an Lehre auf den meisten größeren Universitäten fehlte es nicht, aber wenn uns die Lebenden als auf große Muster unter den Dahingegangenen auf Winckelmann, E. Q. Visconti, Zoëga, damals leider auch schon Ottfried Müller, hinwiesen und Manches in dem Geiste dieser Männer fortgeführt und neu versucht wurde, so bemerkten wir daneben bald mit steigendem Unbehagen eine mit Kreuzerischen Lehren zusammenhängendes, doch diesem Forscher nicht allein zur Schuld anzurechnendes, unklares und willkürliches, für den wissenschaftlichen Sinn wie für das künstlerisch gestimmte Gefühl gleich abstoßendes Treiben in der Archäologie, das an hervorragenden Stellen mit großer Anmaßung sich breit machte; Charles Lenormant von jenseit des Rheins her reichte sich mit dem Berliner Akademiker Panofka die Hand, dessen, in Schriften wie auf dem Katheder — auch in auf dem Katheder selbst zum Kaufe ausgebotenen Schriften — beharrlich vorgetragene Faseleien grade den einfach-gesunden Sinn der Jugend am empfindlichsten verletzen mußten. Mit zu großer Nachgiebigkeit ließ Gerhard, dem wir persönlich anhingen, dergleichen gewähren, und wir waren betrübt dem Studium der alten Kunst, dem wir uns widmen wollten, die gleiche Würdigkeit grade an unsrer Universität — ich spreche die Erinnerungen eines Berliner Studenten aus — diesem Fache nicht ganz gewahrt zu sehen, die andern philosophischen Disciplinen dort eine Boeckh, ein Haupt sicherten. Da waren es nun ganz besonders Jahn's Schriften, an denen wir uns freuten, wenn sie den erwähnten unmethodischen Ausschreitungen bestimmt einen Damm entgegensetzten. Als Jahn's Arbeit über die ficoronische Ciste in unsre Hände kam und in ihr dieses edle Werk, in das wir uns schon ganz hineinzuleben gesucht hatten, siegreich gegen Panofka's Insulten geschützt, von dem Unrathe seiner Erklärungen gesäubert, uns in seiner reinen Einfachheit wieder in die Hände gegeben und nun mit wirklicher Gelehrsamkeit zugleich und mit wahrem Kunstsinn ausgelegt wurde, da war uns, als sei uns ein Alp von der Brust genommen. Der Horizont der Archäologie erschien uns von den bösen Dünsten, die ihn umlagerten, wieder gereinigt, wir sahen den Weg einer getreuen, wenn auch mühsamen Forschung vor uns, an die ein Leben hinzugeben werth scheinen konnte. Grade vielleicht die großen und bleibend nützlichen Anregungen des Kreises von Männern verschiedener Nationen, aus dem das Institut für archäologische Korrespondenz entstanden war, hatten wie Staub auch manches dilettantische Treiben aufgeregt, an dessen Zurückweisung in die Grenzen seiner Berechtigung dem gelegen sein mußte, der Ernst und Wahrheit auch in der Betrachtung des Schönen suchte, der die Kunst nicht weniger wissenschaftlich erforscht sehen wollte, als etwa die Sprache. Die Archäologie, grade in Deutschland und für unsere Generation als strenge Wissenschaft wieder hinzustellen, dazu hat Jahn dann fort und fort, mit jeder seiner zahlreichen Einzelarbeiten Vorbild gebend, unter den Ersten mitgewirkt. Wie ist es zu bedauern, daß die Ausarbeitung eines Handbuches der Archäologie schon in seinen letzten Lebensjahren unter seinen aufgegebenen Plänen genannt werden mußte!

Wir verzichten hier darauf Lebensdata mitzutheilen; die Verzögerung, nach welcher aus mancherlei Gründen diese keineswegs erschöpfenden Worte der Erinnerung erscheinen, macht es uns aber möglich, auf die zuverlässigsten biographischen Angaben hinzuweisen, welche inzwischen der Preußische Staatsanzeiger in seiner besonderen Beilage zu Nr. 249 vom 23. Oktober 1869 gebracht hat. An einem ausgeführteren biographischen Denkmale wird es, so hoffen wir, auf die Dauer dem nicht fehlen, der dem Gedächtnisse Anderer gleichen Dienst mehrfach in so ausgezeichneter Weise geleistet hat.

A. C.

Friedrich Overbeck starb in seinem 80. Lebensjahre nach kurzer Krankheit am 13. November in Rom. Leben und Wirken des Meisters, der neben Cornelius und Koch die neudeutsche Schule begründen half, wird Gegenstand eines später in der Zeitschrift zu veröffentlichenden Aufsatzes sein.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst, ausgewählt von Prof. Ed. von der Launitz. Kassel, Th. Fischer. 1870.

Unter diesem Titel erscheint gegenwärtig in der bekannten Verlagshandlung von Theodor Fischer in Kassel

ein bedeutendes und vermuthlich sehr umfangreiches artistisches Werk, welches für den an den Gymnasien und sonstigen höheren Lehranstalten leider noch allzu sehr vernachlässigten Anschauungs-Unterricht in Kunstgeschichte und Aesthetik ein sehr werthvolles Hilfsmittel zu werden verspricht. Nicht alle Schulanstalten sind in der Lage, eigene Sammlungen von Gipsabgüssen und plastischen Modellen antiker Kunstwerke anschaffen zu können, bei weitem die meisten müssen sich — falls sie überhaupt das kunsthistorische Fach berücksichtigen — mit mehr oder weniger unvollständigen und ungenügenden graphischen Darstellungen begnügen. Von der sehr richtigen Voraussetzung der Mangelhaftigkeit solcher Darstellungen ausgehend und namentlich in der Erwägung, daß dieselben, wenn sie sich in erhöhtem Grade wirksam zeigen sollen, in größeren Formate herzustellen seien, hat sich nun die genannte Verlagshandlung auf Anrathen sachverständiger Schulmänner entschlossen, aus dem reichhaltigen Material des Prof. von der Launitz zu Frankfurt a. M., welches dieser seit einer Reihe von Jahren und zunächst zur Verwendung bei seinen eigenen kunstgeschichtlichen Vorlesungen gesammelt hat, Ankäufe von Originalzeichnungen zu machen, um dieselben in ihrer artistischen Anstalt zu dem erwähnten Zwecke vervielfältigen zu lassen. Aus seiner beinahe alle Kunstgebiete des Alterthums umfassenden Sammlung von Zeichnungen hat Prof. von der Launitz selbst zugleich mit mehreren Gymnasialdirektoren eine Auswahl getroffen, wie sie den nächsten Bedürfnissen der Schule entsprechend ist, und so werden die zunächst erscheinenden Tafeln Darstellungen zur Erläuterung des griechischen Theaters, Tempels und Kostüms bringen.

Sollte indeß der Erfolg das Unternehmen krönen, was wir sehr hoffen, denn die Kosten der Anschaffung des Werkes sind so gering, daß sich jede Schule ohne erhebliche Opfer in Besitz desselben setzen kann, so würde, wie es im Prospekt heißt, das Material des Herrn von der Launitz gestatten, dem Werke solche Ausdehnung zu geben, daß alle Anforderungen befriedigt werden könnten. Sehr wünschenswerth wäre, wenn demgemäß auch die ägyptischen und assyrischen Kunstalterthümer recht bald in gleicher Weise der Schule zugänglich gemacht werden könnten. T. W.

Sn. **Von Göthe's Hermann und Dorothea** ist eine sehr elegant ausgestattete Ausgabe bei Quandt & Händel in Leipzig erschienen. Die Anfänge der Gesänge sind mit Randleisten, die Ausgänge mit Schlußverzierungen in Arabeskenform geschmückt. Außerdem beginnt jeder Gesang mit einem verzierten Anfangsbuchstaben. Obwohl sonach keine eigentlich illustrirte Ausgabe, die im Bilde des Dichters Gestalten und ihr Handeln festzuhalten sucht, verdient sie doch des bescheidenen Schmuckes halber, der sich in geschmackvollen Renaissancemotiven bewegt, Beachtung und Anerkennung. Es ist ein gelungener Versuch, die Art der Verzierung von Druckwerken wieder zu beleben, in welcher die berühmten Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts, die Aldi, Elzevirs, Etiennes, Froben u. s. w. die Erzeugnisse ihrer Pressen auszustatten liebten. Papier und Druck (von C. Grumbach) vervollständigen den behaglichen Eindruck einfacher, prunkloser Noblesse. — Wie schwer es übrigens ist, einer Dichtung mit so fein ausgearbeiteten Figuren und Situationen durch bildliche Darstellung beizukommen, die genießbar oder gar genußerhöhend sind, lehren die zahlreichen Versuche, die bis jetzt zur Illustration von Hermann und Dorothea gemacht wurden. Selbst Bautier's Bilderreihe in der Vieweg'schen Holzschnittausgabe, auf die wir noch zurückkommen werden, trifft nur in einigen Fällen richtig und voll den Grundton des unvergleichlichen Idylls.

Rud. Weigel's Kunstauktion vom 8. Dezember ist besonders interessant durch die vollständige Sammlung der Arbeiten Chodowiecki's, welche, aus der Sammlung des Prinzen Heinrich von Preußen stammend, zum Verkaufe ausgesetzt wird. Dieselbe umfaßt allein 890 Nummern. Der übrige Theil des Katalogs enthält hauptsächlich Handzeichnungen und Aquarellen von modernen, namentlich deutschen, und einigen holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 23—26. d. M. findet in Wien durch die Herren Miethke und Wawra im neuen Künstlerhause eine Auktion alter Gemälde statt, unter welchen sich eine große Anzahl Werke von ungewöhnlichem Werthe befinden. Die Bilder stammen zum Theil aus dem früher Artbaber'schen Besitz, von wo sie u. A. in die Hände des feinsinnigen Kunstliebhabers Hrn Dintl in Wien übergingen. Dazu kommen Bilder aus der Verlassenschaft der HH. Baron Steiger und Wieser. Wir heben hervor: das große Interieur mit Bauern von Craesbeecke, ein Hauptbild des Meisters von tadelloser Erhaltung; eine Kreuzigung des älteren Cranach; einen sehr guten, ächten van Goyen; vier vorzügliche Stillleben von Hamilton; drei desgleichen von Heda; den niederländischen Jahrmarkt von Molenaer, eine der bedeutendsten Kompositionen des Meisters; die sehr schöne große Winterlandschaft von S. Ruisdael; einen reizenden kleinen Esaias van de Velde, Reitertreffen; endlich eine ächt bezeichnete Landschaft von Wynants. — Auch einige moderne Bilder, namentlich von österreichischen Meistern, kommen mit zum Aufschlag. Näheres bietet der sehr sorgfältig gearbeitete, elegant ausgestattete Katalog.

Personal-Nachrichten.

Dr. **A. v. Zahn,** Direktor des Museums zu Weimar, hat einen Ruf nach Dresden erhalten und angenommen, wo derselbe die Stelle des verstorbenen Hofrathes H. W. Schulz bei der Generaldirektion der königl. Kunstsammlungen einnehmen wird.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der ersten Woche des Novembers waren im Galeriesaale der königl. Kunstakademie mehrere durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hervorgerufene Werke ausgestellt, welche das lebhafteste Interesse erregten. Vor Allem richtete sich dasselbe auf die in Folge der zum dritten Male eröffneten Konkurrenz zur Ausschmückung des Rathhaussaales in Crefeld eingelaufenen Skizzen, an welchen sich zwei Berliner Maler, die sich nicht genannt, und die beiden Düsseldorfer Peter Jansen und Moritz von Beckerath betheiligt haben. Der letztgenannte war auch bei den beiden früheren Konkurrenzen durch verschiedene Kompositionen vertreten und hat den Protest mitunterzeichnet, den seine Mitbewerber nach der zweiten Entscheidung erließen und welchen sich dann die Proteste der Kunstgenossenschaft und des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" anschlossen, so daß seine diesmalige Theilnahme am Wettkampf einige Verwunderung erregte; Peter Janssen trug mit denselben Entwürfen, die er jetzt eingesandt, bei der zweiten Konkurrenz einen Preis von zweihundert Thalern davon. Dieses Mal dürfte ihm auch wohl die Bestellung zu Theil werden, da seine Arbeiten, die von Talent zeugen, wohl am meisten den Charakter monumentaler Kunstwerke tragen, den die Aufgabe erfordert. Sie stellen in den beiden Hauptbildern Momente aus der Schlacht im teutoburger Walde dar: auf dem einen den siegreich vordringenden Hermann, auf dem anderen den weichenden Varus als Hauptfigur. Die beiden Nebenbilder zeigen: „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus" und „Hermann, dem die Deutschen ihren begeisterten Dank darbringen". Letztere Komposition ist neu und an Stelle der früheren „Apotheose Hermanns" getreten. Ebenso hat Janssen die vier kleineren Scenen aus dem Leben Hermann's durch die Figuren der Kunst, der Wissenschaft, des Handels und der Industrie ersetzt. Dieselben eignen sich allerdings sehr für einen Rathhaussaal; da sie aber mit den anderen Bildern in gar keinem Zusammenhange stehen, so hätten wir doch die Beibehaltung der früheren Kompositionen vorgezogen. Bei aller Anerkennung der Janssen'schen Entwürfe vermögen wir sie doch für den Ort ihrer Bestimmung insofern nicht gerade entsprechend zu finden, da sie ebensogut in jedem anderen Gebäude des ganzen deutschen Vaterlandes angebracht

werden könnten, wie im Rathhaus der industriellen Stadt Crefeld, auf die sie gar keinen Bezug haben. Weit mehr hat der eine Berliner Künstler darauf Rücksicht genommen, dessen Skizzen auch in koloristischer Beziehung sehr zu loben sind. Doch eignen sich dieselben deshalb nicht zur Ausführung, weil sie des monumentalen Styles allzusehr ermangeln. Sie behandeln in den Hauptbildern den Sieg bei Königgrätz (der für Crefeld auch nicht gerade glücklich gewählt ist) und eine Art deutscher Ruhmeshalle, in welcher wir die Geistesheroen unseres Volkes vereinigt finden. In den Seitenbildern sehen wir die Stiftung des Klosters Meer bei Crefeld und den Besuch Friedrich des Großen bei dem berühmten Seidenfabrikanten von der Leyen daselbst, und in den vier kleineren Feldern: den Brand der Stadt im Mittelalter, eine Scene aus der Reformationszeit, die Ueberrumpelung Crefeld's im siebenjährigen Kriege, und den Einzug der Kosaken 1813. Die andern Entwürfe aus Berlin sind durchaus unbedeutend. Sie haben zum Gegenstand: die Hermannsschlacht, die Taufe Wittekind's, Einzelfiguren der Germania und der Borussia, sowie Handel und Industrie, Kunst und Wissenschaft. M. von Beckerath hat für die vier kleinen Felder keine Kompositionen eingereicht, er denkt sich dieselben nur mit Arabesken ausgefüllt. Im ersten Seitenbild stellt er die Blüthe Griechenlands dar, im ersten Hauptbild die Völkerwanderung, im anderen den dreißigjährigen Krieg, und im zweiten Seitenbild, wie Germania, auf deren Schild wir die Jahreszahl 1866 lesen, die schlafende Borussia weckt. Die Kompositionen sind geistreich gedacht und in dem bekannten originellen, etwas bizarren Styl des talentvollen Künstlers gezeichnet, der aber auch, wie wir sehen, seiner Vaterstadt Crefeld und den Zwecken eines Rathhaussaales wenig oder gar keine Berücksichtigung schenkt. Die beiden früheren Konkurrenzen, welche Gegenstände aus Crefeld's Vergangenheit bedingten, haben allerdings genugsam bewiesen, wie schwer es ist, dieser Anforderung zu genügen, wenn eine Stadt gar keine historischen Denkwürdigkeiten bietet. Da aber dieses Mal die Wahl des Stoffes vollständig dem freien Ermessen der Künstler anheimgegeben war, so meinen wir, daß dieselben doch etwas Zutreffenderes hätten liefern können, da es doch immer ein großer Unterschied ist, ob ein Thronsaal, ein Arsenal oder ein Rathhaussaal ausgemalt werden soll! Wir sehen der Entscheidung des Kunstvereins mit großer Spannung entgegen. — Außer den Konkurrenzarbeiten waren noch ausgestellt die für den Rathhaussaal in Münster bestimmten zwölf Portraitfiguren in Lebensgröße gemalt von den Professoren Bewer, Röting, Adolf Schmitz und den Malern Stever, Thüshaus und Dom. Mosler (letztere beiden in Münster wohnhaft). In sechs Nischen des gothischen Saales werden je zwei Bilder zu einer Gruppe vereinigt. Dieselben stellen berühmte Personen aus der Vorzeit der Stadt bis auf die Gegenwart dar. Thüshaus hat Bischof Ludger (794—809) und König Heinrich III. (1039—56) gemalt, würdige Gestalten in echt historischem Style, wogegen Mosler's Bischof Hermann (1174—1203) und Bürgermeister Nießing (1239—68) in Auffassung und Farbe sehr abfallen. Fürstbischof Johann von Hoja (1550—1690) und Bürgermeister Hermann Heerde (1550—1600) von Adolf Schmitz sind sehr brillant im Kolorit, stehen aber den früheren Werken dieses Künstlers bedeutend nach und werden von Stever's Gottfried von Raesfeld (1580) und Rudolf von Langen (1585), welche außerordentlich rühmenswerth erscheinen, in jeder Beziehung übertroffen. Auch die drei Bildnisse von Clemens Bewer, die Minister von Fürstenberg (1764—84), und von Stein († 1831) und Fürstbischof Clemens August von Droste-Vischering († 1840), zeichnen sich durch Auffassung und Behandlung ehrenvoll aus, und der Priester Bernhard Overberg († 1826), dem Münster die Verbesserung des Schulwesens verdankt, bewährt die anerkannte Meisterschaft Julius Röting's in lebenswahrer Darstellung und tiefer gesättigter Farbe, so daß der ganze Cyklus einen sehr befriedigenden Eindruck macht und dem Saale, dessen Beleuchtung die verschiedenen Bilder angepaßt sind, zur schönen Zierde gereichen wird. Ein für die evangelische Kirche in Werdohl in Westfalen ausgeführtes Altarbild von Karl Bertling, die Auferstehung Christi darstellend, welches gleichfalls ausgestellt war, verdient als ein recht gediegenes Werk bezeichnet zu werden, wenngleich es im Kolorit etwas monoton erschien.

* **Der Oesterreichische Kunstverein in Wien** hat in diesem Monate seine Verloosungs-Ausstellung veranstaltet, welche jedoch, wie gewöhnlich, auch einige nicht vom Verein angekaufte Bilder von Werth enthält. Den unter Nr. 1 figurirenden Horace Vernet: „Ludwig XV. in der Schlacht von Fontenoy", können wir übrigens dazu nicht rechnen. Es ist offenbar eine Schulkopie, und zwar eine recht mittelmäßige. Die Perlen unter den angekauften Bildern sind zwei ausgezeichnete R. Alt: „Der Almsee in Oberösterreich", Oelbild, und „Schönbrunn", Aquarell, beide durch eine Wahrheit des Tons und eine Sorgfalt der Ausführung hervorstechend, wie sie nur wenigen lebenden Meistern in gleich hohem Grade eigen sind. Derselbe Künstler hat auch noch ein Oelbild: „Straße in Innsbruck" von wunderbarem Reiz in Architektur und Staffage zur Ausstellung gebracht. Ferner seien erwähnt: M. Than's „Hylas"; eine „Partie im Prater" von Konrad Grefe; Waldmüller's „Blumenspende"; Danhauser's „Maler in der Dachstube", verkäuflich; eine schöne Winterlandschaft von Remi van Haanen; „die Toilette" von Ch. Hué; eine „Partie bei Lundenburg" von E. Lichtenfels; ein höchst delikat ausgeführtes Stillleben von D. de Noter und ein reizender kleiner Bürkel: „Abtrieb von der Alm". Prämienblätter für das Jahr 1869 sind: „Das goldene Zeitalter der griechischen Culturgeschichte", nach K. Rahl von Chr. Mayer, und „die Schäferin", nach J. Hofner von A. Schultheiß.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Johann Matejko,** der durch sein großes historisches Bild auf der Pariser Ausstellung von 1867 berühmt gewordene polnische Künstler, hat gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ein noch umfassenderes Werk verwandten Inhaltes ausgestellt, welches in allen Kreisen der Bevölkerung verdientes Aufsehen macht. Das Gemälde stellt den Vollzug der Vereinigung Lithauens mit Polen auf dem gemeinsamen Reichstage zu Lublin (1569) dar, jedoch nicht als äußerliche Ceremonie bei einer Staatsaktion, sondern in einer bestimmt ausgesprochenen tragischen Auffassung, welche uns im Anschauen des feierlichen Aktes gleichsam einen Blick in die Zukunft thun und in dem damals Geschaffenen zugleich dessen Untergang und alles Elend des unglücklichen Polenvolkes vorausahnen läßt. Diese Beimischung mag manchem draußenstehenden objektiven Beobachter tendenziös erscheinen; als Ausdruck der Stimmung des Künstlers und seiner Nation kann man sie nur hinnehmen, wie sie ist. Abgesehen von der höchst energischen Auffassung, besitzt das Bild Matejko's aber auch rein malerische Eigenschaften von solcher Bedeutung, daß wir es gegen seine früheren Werke als einen erheblichen Fortschritt und als das Zeugniß eines ernsten, ehrlichen Ringens mit Freude und Hochachtung begrüßen. Die gestaltenreiche Gruppe, deren Mittelpunkt König Sigismund August von Polen bildet, weist eine Fülle von Charakterfiguren und namentlich von bewunderswerth modellirten Köpfen auf. Der Ausdruck derselben fällt allerdings durchweg in's Trübe, Verzweifelte, Grübelnde; es fehlt ihm die reiche Scala der Natur, und auch in der Gruppirung hätten wir Manches anders gewünscht; z. B. würde Matejko gut gethan haben, auch einmal eine Rückenfigur den zahlreichen herausblickenden oder in's Profil gerückten Gestalten einzureihen; das hätte dem ganzen Vorgange mehr wirkliches Leben verliehen. In der Gesammtstimmung des Bildes, namentlich im Hintergrunde, klingen ferner immer noch die fahlen, grauvioletten Töne durch, welche in den füheren Gemälden des Künstlers so störend wirkten. Aber im Ganzen und Großen angeschaut, verschlagen diese Mängel wenig gegenüber dem entschiedenen Berufe zum Allertüchtigsten, welcher sich in dem Werke kund giebt. Dasselbe kann mit den gepriesensten Leistungen der belgischen und Pilotyschen Schule ohne Scheu in die Schranken treten.

* **Hans Makart's** „Romeo und Julie", vor Monaten bereits durch die üblichen Fanfaren angekündigt, erschien jetzt ebenfalls in den Ausstellungsräumen des Wiener Künstlerhauses. Wir gestehen, nicht ohne ein gewisses Gruseln die Treppe hinaufgestiegen zu sein, uns bange fragend, was für ein Gesicht Shakespeare's unsterbliche Liebesdichtung wohl in den Händen dieses jugendlichen Pornographen angenommen haben werde. Allein dies Mal macht sich die Sache viel einfacher, als wir erwarteten: das Bild ist schlechtweg langweilig. Natürlich läßt der Maler alle seine beliebten koloristischen Künste spielen: Krapplack und Eiweiß fließen in Strömen; auch das obligate Gold des Hintergrundes fehlt nicht. Allein das Alles wirkt nicht mehr auf uns überreizte Gemüther, und selbst die enthusiastischen Bewunderer der „Sieben Todsünden" lassen die Köpfe hängen, wie der mattherzige Graf Paris an

der Leiche Julia's. Gediegenere Qualitäten in Auffassung, Zeichnung und malerischer Durchbildung hat das Bild nicht aufzuweisen. Unter solchen Umständen fürchten wir, der Künstler werde bald an sich die alte Erfahrung machen: daß es leicht ist, Ruhm zu erwerben, aber schwer, ihn sich zu bewahren.

+ **Das Schillerdenkmal in Berlin** (von Reinhold Begas gearbeitet), welches wir bereits in dem allerersten Hefte der Zeitschrift publicirt haben, sollte der ursprünglichen Bestimmung gemäß am 10. November d. J., zehn Jahre nachdem am hundertsten Geburtsfeste des Dichters mit großer Feierlichkeit der Grundstein in die Erde gesenkt und zur besseren Konservirung mit dem berühmten klobigen „Schillergitter" und vier Laternen eingehegt worden, auf dem Gensd'armenmarkte mitten vor Schinkels Schauspielhause enthüllt werden. Fertig ist es, aber an die Aufstellung noch nicht zu denken. Man findet den Platz zu nahe am Theater liegend; soll das Denkmal aber vorgeschoben werden, so muß die Wagenpassage kreuz und quer über den Platz aufgehoben und auf die umgebenden Straßen beschränkt werden; die Stadt beabsichtigte dann das Monument mit Anlagen zu umgeben. Die Genehmigung zu diesen Dispositionen ist höheren Ortes versagt worden. Schiller kann also warten. Hoffentlich thut er es mit Gemüthsruhe, eingedenk des Wortes seines großen Freundes: Hätt' ich mir nicht selber ein Denkmal gesetzt, das Denkmal, wo käm' es denn her? Immerhin ist der Vorgang für unsere Zustände und die Auffassungsweise solcher Dinge in unseren „maßgebenden" Kreisen recht bezeichnend. Seit etwa Jahresfrist giebt eines unserer kleinen Theater wöchentlich mehrere Male eine Posse: Berlin wird Weltstadt. Aesthetische Preisfrage: Ist das Tragische oder Gewöhnliche Ironie?

B. M. **Das Siegesdenkmal auf dem Königsplatze zu Berlin** fängt an in Form eines mächtigen Backsteincylinders über den Bauzaun empor zu steigen. Man vernimmt über dasselbe folgendes „Nähere": Der 25 Fuß hohe Untersatz wird mit rothem Granit bekleidet werden und seinen wesentlichsten Schmuck durch bronzene Bildtafeln erhalten, die in die Bekleidung eingelassen werden. Auf diesem Untersatze wird sich, durch Ringstufen abgehoben, eine Säulenhalle bis zur Höhe von etwa 60 Fuß über dem Boden erheben, welche gleichfalls mit rothem Granit bekleidet wird, und in deren Mitte sich die eigentliche Säule oder der Thurm erhebt. Der letztere wächst nämlich in der bezeichneten Höhe aus der Halle hervor, und steigt so hoch auf, daß die Platte der den oberen Abschluß bildenden Galerie ungefähr 160 Fuß über dem Platze schwebt. Der Rundthurm wird einen Durchmesser von 15 Fuß haben und einen achtseitigen Aufsatz tragen, welcher, zugleich den Austritt der inneren Wendeltreppe überdeckend, das Ganze mit dem Bilde der Siegesgöttin abschließt, deren Scheitel 184 Fuß emporragen wird. Der Thurm wird in graugelbem Sandstein ausgeführt, das Victoriabild in Bronze. Im Innern der Halle, auf der Mantelfläche des Thurmes, werden Gemälde angebracht, welche theils die Kriegsthaten in den Jahren 1864 und 1866, theils die Pflege der Verwundeten und andere Liebeswerke während jener Zeit verherrlichen, während in Medaillons die Portraits der hervorragendsten Führer angebracht werden sollen. Alle ornamentalen Details, Galeriebrüstung u. s. w. werden in Bronze ausgeführt. Der Aufsatz, welcher die Victoria trägt, ist mit einem Mauerkranze abgeschlossen; die Göttin schwebt über einer aus dem Zinnenkranze hervorragenden Halbkugel. — Dies also die Grundzüge des Baues, von dem man, so lange die Sache als tiefstes Staatsgeheimniß behandelt wurde, nur, aber mit einem beruhigenden Aplomb unerschütterlichen Selbstbewußtseins, verlautbaren ließ, daß er keine Wiederholung von schon Dagewesenem, sondern aus einer ganz neuen Idee geboren sei. Wir haben nicht unterlassen wollen, unsern Lesern, nachdem wir sie neulich etwas in Unruhe und Schrecken versetzt, die Grundzüge dieser „Idee", sobald wir ihrer habhaft werden konnten, mitzutheilen, und haben nur den Wunsch, daß recht Viele und mit gutem Grunde dadurch mehr beruhigt werden mögen, als wir es zu sein leider bekennen müssen.

D. **Russische Kunstzustände.** Es ist bedauernswerth, daß in der Münchener internationalen Ausstellung die russische Kunst so gut wie gar nicht vertreten war, während sie doch auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 eine eigene Abtheilung von — wenn wir uns recht erinnern — 120 Nummern bildete und so manches bedeutende von maßgebender Kritik günstig beurtheilte Werk aufzuweisen hatte. Erklärlich aber ist es vollständig, daß den Petersburger Künstlern die Lust zur Beschickung der Münchener Ausstellung vergehen mußte, wenn man eine im Sommer dieses Jahres in Petersburg veröffentlichte officielle Bekanntmachung liest, in der es heißt: In Uebereinstimmung mit der Anordnung des Herrn Ministers des Kaiserlichen Hofes über die Betheiligung russischer Künstler an der Münchener Kunstausstellung „hat sich der Vorstand der Kaiserlichen Akademie der Künste mit der Aufforderung an die Künstler gewendet, ihre Werke der Prüfung des akademischen Conseil's zu unterstellen. Indem der Vorstand der Akademie den Gehülfen des Oberpolizeimeisters davon in Kenntniß setzt, bittet er, den in St. Petersburg befindlichen Kommissionären bekannt zu machen, daß sie nicht anders Kunstwerke an die Münchener Ausstellung versenden sollten, als wenn ihnen die Genehmigung der Kaiserlichen Akademie der Künste vorgewiesen würde. Der Gehülfe des Oberpolizeimeisters, Oberst Koslow, hat die zur Ausführung der betreffenden Forderung geeignete polizeiliche Anordnung getroffen und bringt dies zur allgemeinen Kenntniß." So lautet die Bekanntmachung: — über dem Haupteingange des St. Petersburger Akademiegebäudes befindet sich aber die Aufschrift: „Akademie der freien Künste."

* **Im Bauleben Wien's** scheint endlich die entscheidende Krisis nahe zu sein, welche die Inangriffnahme der seit Jahren projektirten Monumentalbauten mit sich führen wird. Außer dem Bau des chemischen Laboratoriums und des Oesterreichischen Museums wurde Ferstel bekanntlich mit der Aufgabe einer neuen Universität betraut. In letzter Zeit erhielt Hansen von der Regierung den Auftrag, Pläne für ein Parlamentsgebäude zu entwerfen, welches beide Häuser des Reichsrathes in sich befassen soll. Die Ausführung des Gebäudes soll ihm zugesichert worden sein. Gleichzeitig reift nun auch der Plan eines Neubaues der Akademie der Künste der Entscheidung entgegen. Das Professorenkollegium der Akademie beauftragte Hansen mit der Anfertigung einer Planskizze. Dazu der Rathhausbau und der Gesammtumbau der Burg, endlich auch noch die Museen und das projektirte neue Burgtheater: man sieht, ein Semper mehr ist für die dringenden Wiener Bedürfnisse keineswegs zu viel!

* **Hansen's neues Conservatorium in Wien** schreitet rüstig seiner Vollendung entgegen. Die Schullokalitäten wurden bereits von der Anstalt bezogen, und im Laufe des Winters dürfen wir auch der Eröffnung der Konzerträume gewärtig sein. Die prachtvolle Decke des großen Saales mit ihrer reichen, vergoldeten Kassetirung und den Malereien Eisenmenger's ist vollendet und an der Ausschmückung der Wände und Galerien wird emsig gearbeitet. Ebenso wird auch der reizende kleinere Konzertsaal nächstens fertig sein. In der Loggia der Hauptfaçade, deren dekorative Ausmalung in Angriff genommen ist, wurden kürzlich drei in Terracotta ausgeführte Kolossalstatuen von Melnitzky aufgestellt. Derselbe Künstler arbeitete die Modelle für den plastischen Schmuck der Dachecken an den Flügelbauten und für die beiden großen Giebelfelder des Hauptgebäudes. Die letzteren Arbeiten sind leider kürzlich im Atelier des Künstlers durch Brand so stark beschädigt worden, daß man sie neu wird herstellen müssen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Nr. 11.

Die Rahmen und die Fenstergalerie in formaler und decorativer Beziehung, von W. Bäumer. — Romanische Füllungen von der Vorhalle der Kathedrale in Görz. — Gewandmuster auf einem Bilde des Hans Burkmaier. — Renaissancefüllungen aus der Stiftskirche zu Stuttgart. — Moderne Hauptgesimse; arabische Füllung; Kamin; Kuchengeräthe aus Silber im Renaissancestile; Mauerhammer zu festlicher Grundsteinlegung; Gebetsbuchdeckel; Buffet; Schreibtisch; gothischer Kachelofen; schmiedeeisernes Gitter.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 68.

Pariser Chromophotographien; Heliographische Vorlagen von Hr. Scamoni; Abhandlung über Heliographie; ein Besuch in Albert's Druck-etablissements.

Journal des Beaux-arts. Nr. 20.

Mort du Navez. — Le docteur Lacase.

Berichtigungen.

In der Kunstchronik, Nr. 2 d. J., S. 9, Sp. 1, Z. 12 v. unt. lies: sind statt: ist. Ferner bitten wir im vor. J. der Kunstchronik, Nr. 24, S. 220, Z. 2 einige uns von dem Hrn. Einsender unrichtig angegebene Namen zu berichtigen; lies: Korzinek statt: Kaonzineth; lies: Munsch statt: Mitusch; lies: Obermüllner statt Obermuller. Gleichzeitig richten wir an die HH. Korrespondenten die dringende Bitte, sich bei ihren Manuscripten, besonders in Namen und Zahlenangaben, einer deutlichen und korrekten Schrift bedienen zu wollen. D. Rd.

Inserate.

Nr. 4 der Kunstchronik wird Freitag den 3. Dezember ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage: Photographien von M. Oemlein in Weimar nach Originalzeichnungen von Carstens

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

3. Dezember.



Nr. 4.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1 1/3 Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Vom Christmarkt.

I.



Seitdem „des durchlauchtigsten Bundes schützende Privilegien", ein wenig später als er selbst, glücklich erloschen sind, haben nicht allein die Buchdruckerpressen in allen Himmelsgegenden sich über die bisher verbotene klassische Nahrung hergemacht, sondern auch für die bildende Kunst scheinen die großen Dichter der deutschen Nation, voran Schiller und Goethe, neu entdeckt worden zu sein. Für die Künstler hätte es wohl eigentlich nicht der Freigebung des Nachdrucks bedurft, um zu der Wahrnehmung zu gelangen, daß in den Werken jener Unsterblichen eine Fülle von Anregungen zum Schaffen enthalten sei; aber man thut einer großen Zahl von ihnen gewiß kein Unrecht, wenn man annimmt, daß sie so gut (oder so — nicht gut) wie tausend andere gebildete Deutsche die Klassiker brave Leute sein ließen, die man in der Jugend ex officio liest und dann hübsch gebunden im Bücherschranke Ruhe genießen läßt. Wer sich um die Erscheinungen auf dem englischen Büchermarkte bekümmert und je eine große Gemäldeausstellung in London gesehen hat, der weiß, auf wie viel vertrauterem Fuße die Zeichner und Maler dortzulande mit ihren Dichtern stehen, wie unablässig deren Werke „illustrirt" werden oder die Stoffe für ausgeführte Bilder liefern: Shakespeare, Milton, Goldsmith, Scott, Byron und so fort bis auf Tennyson, den größten Lebenden. Die Buchhändlerspeculation, welche sich der preisgegebenen deutschen Klassiker bemächtigt, nöthigt nunmehr auch unsere Zeichner, sich mit den Dichterwerken zu beschäftigen; auch für diesen Weihnachtsmarkt rücken wieder die Prachtausgaben in allen Formaten und mit Proben jeder Art von Reproduktion geziert heran. Im Allgemeinen aber können wir den Illustratoren den — schon öfter ausgesprochenen — Vorwurf auch diesmal nicht ersparen, daß sie ihre Aufgaben gar zu leicht nehmen. Die G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin z. B., welche es sich vorzüglich angelegen sein läßt, die Klassiker mit Bilderschmuck in wohlfeilen Ausgaben zu verbreiten, thut alles, was an ihr ist, sie bemüht sich sichtlich, die besten unter denjenigen Malern, welche überhaupt für den Holzschnitt zeichnen, für sich zu gewinnen. Allein — das führt uns auf ein Thema, welches unlängst in einem Wiener Blatte wenigstens im Vorübergehen besprochen wurde. Im Namen des Kunstgewerbes wurde dort über den deutschen Aberglauben angeführt, daß der Maler von seiner Höhe herabsteige, seiner Würde etwas vergebe, falls er für den Holzschnitt oder die Lithographie zeichne oder für die Bedürfnisse der Kunstindustrie arbeite, anstatt in Oel zu malen — selbst wenn sein Talent ihn mehr auf eine jener Beschäftigungen hinweise. Nun ist es unleugbar, daß die meisten unserer neuen Illustratoren das Zeichnen nur unter dem Gesichtspunkte des Nebenverdienstes betrachten. Wenn wir uns erinnern, wie ein Ludwig Richter vor beiläufig dreißig Jahren die deutschen Volksbücher illustrirte, mit welcher Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Vorwurfe, mit welcher Sorgfalt in der Zeichnung, während

er wußte, daß der damals noch so unbeholfene Holzschnitt ihm hundert Feinheiten verwischen werde — und damit die Oberflächlichkeit vergleichen, mit welcher gegenwärtig Goethe und Schiller verarbeitet werden, so wird uns weh um's Herz. Erkennen denn die Maler von heute gar nicht die Ehre, welche ihnen dadurch erwiesen wird, daß ihre Namen neben solchen erscheinen dürfen, fühlen sie nicht die Verpflichtung, welche ihnen damit auferlegt wird? Kann sie der Gedanke nicht reizen, den Gestalten einer Dichtung typischen Ausdruck zu geben für Tausende und aber Tausende von Lesern?

Doch wir gerathen in's Predigen, während wir doch nur den Auftrag haben, unter den Neuigkeiten für den Weihnachtstisch Umschau zu halten. Das Buch, welches unmittelbar die vorstehenden Betrachtungen anregte, ist eine neue Ausgabe von den „Räubern" mit Zeichnungen von A. v. Werner, welche den Illustrator von Scheffel's Juniperus kaum ahnen lassen. Eine Stufe höher stehen allerdings Paul Thumann's Zeichnungen zu „Wahrheit und Dichtung". Aus dem Reichthum von bedeutenden oder anmuthigen Bildern, welche dieses Buch dem Leser vor die Seele zaubert, hat der Künstler manches von der letzteren Art recht glücklich herausgegriffen. Ueberhaupt ist diese Ausgabe ganz darnach angethan, sich in Familien einzubürgern. Die Verlagshandlung (Grote in Berlin) hat den guten Gedanken gehabt, den sehr sauber gedruckten Text nicht nur mit Darstellung einzelner Scenen, sondern auch mit Bildnissen zu schmücken, wie Goethe's Eltern und Schwester, Merck, Lavater u. A. Auffallenderweise fehlt Charlotte Buff — oder ist die vielleicht für den Werther aufgespart? Der Initial dieses Aufsatzes und das Bildchen zu Goethe's Erzählung von seinen ersten Uebungen im Schlittschuhlaufen an einem Orte, „wo ein so alter Anfänger mit einiger Schicklichkeit solche anstellen konnte", sind dieser Publikation entnommen.

Aus Göthe's „Wahrheit und Dichtung", illustrirt von Thumann.

Und wieder um einen Grad höher stehen B. Vautier's Zeichnungen zu der neuen Ausgabe von „Hermann und Dorothea" aus dem Vieweg'schen Verlage, aber doch nicht so hoch, wie wir es wünschen möchten und von einem Künstler dieses Ranges glaubten erwarten zu dürfen. Vielleicht würden wir anders urtheilen, falls wir die Originalzeichnungen vor uns hätten, welchen der Holzschneider hier und da offenbar ziemlich übel mitgespielt hat. Thatsache ist aber, daß Vautier einzelne Genrescenen und Stimmungsbilder am besten gelangen, zu welchen das Gedicht nur die allgemeine Anregung gab, während die bestimmten Situationen nur theilweis der Vorstellung, welche wir denselben entgegenbringen, genügen. So gibt uns der Künstler zur Einleitung ein köstliches Bild des „einsamen" sonnigen Marktes, den alles verlassen hat, um „im heißen Staube des Mittags den traurigen Zug der armen Vertrieb'nen zu sehen", nur der Wirth zum goldnen Löwen nicht und dessen kluge verständige Hausfrau, die im Schatten des Hauses behaglich plaudern. Vorzüglich sind auch die Gruppen aus dem „traurigen Zuge" und die vom Pfarrer und Apotheker belauschte Scene. Die hier abgedruckte Illustration giebt eine Scene, die der Erzählung in der Erzählung (2. Gesang, Hermann) angehört und in sofern grade nicht glücklich gewählt ist, wenn sie auch dem Künstler eine vortreffliche Gelegenheit bot, seine humoristische Ader springen zu lassen.

Der Altmeister, dessen wir oben gedachten, ist auch heuer nicht ausgeblieben. Seine jüngste Gabe nennt sich „Gesammeltes, fünfzehn Bilder für's Haus von Ludwig Richter" (Dresden, H. Richter). Wohl begegnen uns in diesen Bildern aus Haus und Hof, Feld und Wald fast nur bekannte Gesichter und Gestalten, — aber wer würde müde sie zu sehen, diese drallen muntern oder anmuthigen schämigen Märchen, die kecken oder altklugen Kinder, die ehrbaren Möpse und vorwitzigen Spitze? Die Waldsäume und Berghalden, die er mit so wenigen Mitteln so charakteristisch und stimmungsvoll hinzaubert und mit einer Empfindung für das, was der Holzschnitt ausdrücken soll und kann, wie kein Zweiter? Das hier wiedergegebene Blatt aus dem „Gesammelten" zeigt uns wieder den Eichendorff unter den deutschen Malern in seiner liebenswürdigsten Erscheinung mit seinem poetischen Natursinne und seiner schlichten wahren Frömmigkeit. Wie schnell im Vergleich mit ihm erschöpfen sich seine Schüler und Nachahmer, wie rasch gerathen sie in das handwerksmäßige Produciren! „Gesammeltes" wird, wo man es sieht, sich Freunde und einen Platz neben den zahlreichen Publikationen Richter's „für's Haus" erwerben.

Ihren Namen haben sich auf verschiedenen Kunstausstellungen bereits gemacht die reizenden Kompositionen A. v. Ramberg's zu „Hermann und Dorothea". Nach jenen Kartons sind nun — ebenfalls bei Grote —

Photographien erschienen, und wir haben unsererseits nichts weiter zu thun, als von dieser Publikation Notiz zu nehmen; sie empfiehlt sich selbst.

Die Lithographie als Begleiterin der Dichtung hat sich ziemlich zahlreich und zum Theil auch recht würdig eingestellt. Mit Vorliebe gedenken wir hier vor allem des „Deutschen Künstler-Albums" (Düsseldorf, Breidenbach u. Comp.), welches eine Reihe anziehender Kompositionen von Knaus, Vautier, Süß, Arnold u. A. in ganz vorzüglichen Steinzeichnungen von Süsnapp wiedergibt. Auf dieser Stufe hat die Lithographie allerdings die Albertotypie nicht zu fürchten, welche übrigens doch wohl dem Illustrationswesen zum Theil eine ganz neue Wendung geben dürfte. Gelingt es, die dem Verfahren noch anhaftenden Unvollkommenheiten zu beseitigen, so kann der schaffende des reproducirenden Künstlers in manchen Fällen entrathen. Keinen Vergleich mit diesem Album besteht „Deutsche Kunst in Bild und Lied" (Leipzig, Bach). Die hübschen Blätter von Wieschenbrink, Eschke und Seelos verschwinden unter der Menge sehr gewöhnlicher Bilder in mangelhafter lithographischer Wiedergabe.



Aus „Hermann und Dorothea", illustrirt von Vautier.

Zu dieser Gattung von „Albums" gehört auch „Deutsche Minne in Bild und Lied" (Frankfurt, Sauerländer). Der Zeichner, welcher so bescheiden seinem Werke Vortritt vor den Dichtungen anwies, die ihm den Stoff gaben und von keinen Geringeren als Uhland und Heine herrühren, ist Eugen Klimsch, der sich als Nachtreter der etwas obsolet gewordenen Düsseldorfer Romantik präsentirt, aber

von den Häuptern derselben mit seinen verzeichneten schwärmerischen Jünglingen nicht viel Lob einheimsen dürfte. Die Zeichnungen sind in Farbendruck bei Breidenbach u. Comp. ausgeführt.



Aus „Richter, Gesammeltes".

Mit Kaulbach's Namen sind wieder verschiedene Photographien erschienen: „Das Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzi (3 Blätter), „Hermes fordert von Kalypso die Entlassung des Odysseus" und „Mutterliebe". Diese Blätter tragen noch die verwischten Spuren von Widmungen aus den Jahren 1849 und 1852, waren also von Haus aus nicht für die Veröffentlichung bestimmt; wer die Verantwortung dafür trägt, daß die unbedeutenden Skizzen der wohlthätigen Vergessenheit entrissen wurden, wissen wir nicht; ein Freund des Künstlers kann unmöglich auf die Idee gerathen sein, durch das „Ammen-

glück", wie es passender heißen würde, die umgekleidete Adelheid von Walldorf und die dürftigen Reminiscenzen aus Reineke Fuchs noch ausdrücklich mit dem Finger auf Kaulbach's Vorliebe für einen engbegrenzten Kreis von Typen hinzuweisen.

Von künstlerisch ausgestatteten Neuigkeiten des Auslandes liegt bis jetzt noch wenig vor. Freunde des unermüdlichen Doré müssen wir aber schon heute auf eins seiner Werke aufmerksam machen, falls ihnen dasselbe ebenso wie uns bisher entgangen sein sollte. Wir meinen die in Stahl gestochenen Illustrationen zu Tennyson. Diese glatten blitzblanken Stiche eignen sich nun ganz vorzüglich für Doré's Art zu zeichnen, die Menschen sehen aus, als ob sie aus Goldbronze gegossen und frisch polirt wären, und wem seine Manier auch in dieser Form der Darstellung nicht zuwider wird, der muß eine gesunde Konstitution haben.

B. B.

Die Domsakristei zu Köln.

Mit den Neuerungen und Verbesserungen am Kölner Dom hat man bis jetzt wenig Glück gehabt. Wo immer der verstorbene Geheimerath Zwirner und dessen Nachfolger Baurath Voigtel den Versuch gemacht haben, ihren großen Vorgängern aus den 13., 14. und 15. Jahrhundert das Pensum zu corrigiren, sind diese Versuche von den gewiegtesten Kennern der gothischen Architektur als arge Versündigungen an dem großartigen Werke mittelalterlicher Baukunst verurtheilt worden. So oft man sich es beigehen ließ, am Dom etwas Neues schaffen zu wollen, war man nicht so glücklich, mit dem Neuen auch zugleich etwas Besseres als das am Dom Gegebene hervorzubringen. Sprechende Proben solcher verunglückten Versuche finden wir an der nördlichen Dom-Terrasse und an der Domsakristei.

Erstere hat für die Detailbildung ihre Vorbilder nicht in der Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts, sondern in der des 16. gesucht, d. h. nicht in der Blüthezeit gothischer Architektur, sondern in einer Periode, wo die gothische Architektur bereits zu Grabe gegangen war. Die Domsakristei ist ein neues Bauwerk, welches auf den Ruinen der alten Sakristei und Schatzkammer errichtet worden. Diese beiden Bautheile waren gleichzeitig mit dem hohen Chor nach einem Plane, wahrscheinlich nach demjenigen des ersten Dombaumeisters gebaut; der Baumeister hatte es verstanden, Sakristei und Schatzkammer unter einem Dache zu vereinigen und dennoch diese einzelnen Theile des Gebäudes nach ihrer besonderen Bestimmung zu charakterisiren. Statt das Aeußere dieses Baues, namentlich die obere Galerie und die Fialen zu restauriren, das Dach durch saubere Schieferdeckung oder besser durch Bleibedachung, durch schön geformte Dachfenster, durch bleierne Dachkantblumen und durch einen bleiernen Firstkamm würdig und stilgerecht auszubilden, hat Herr Voigtel es vorgezogen, die Schatzkammer, das dritte Kompartiment des ganzen Gebäudes gänzlich niederzulegen, die Sakristei völlig umzubauen und einen Neubau aufzuführen, der in seinen Details wie in seiner Totalität zu den herrlichen Bauformen des Domes im schreiendsten Widerspruche steht.

Wenn es nicht thunlich war, das Raumbedürfniß des Domkapitels zu befriedigen, ohne bauliche Aenderungen an der alten Sakristei vorzunehmen, so geboten doch Rücksichten auf das für die einzelnen Chorkapellen erforderliche Licht, sich mit diesen Aenderungen so einzurichten, daß nicht einzelnen Fenstern das Licht großentheils genommen werde. Es ließen sich die unabweislichen Bedürfnisse befriedigen, ohne daß gerade das dritte Kompartiment an der Nordseite abgebrochen und nach Osten hin ein anderer Anbau aufgeführt wurde. Wenn man sich aber entschließen zu müssen glaubte, den fraglichen Neubau vorzunehmen und die daran stoßenden Kapellenfenster theilweise zuzubauen, so war es doch jedenfalls geboten, dem ganzen Bau in seiner äußeren Erscheinung den Charakter zu wahren, den er seit fast sechshundert Jahren gezeigt. Dieser Bau sollte und wollte nicht mehr zu sein prätendiren, als was er wirklich war, und der Baumeister hatte es verstanden, den Unterschied zwischen der Sakristei und dem eigentlichen Gotteshause auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen. Beim jetzigen Neubau hat dieser Unterschied keine Berücksichtigung gefunden, die jetzige Domsakristei hat ganz das Ansehen, als sei sie eine an den Dom angebaute, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmte Kapelle. Man könnte diese Unzuträglichkeit noch allenfalls hingehen lassen, wenn die Architektur dieses Baues im Stande wäre, für den gerügten Mangel Ersatz zu bieten. Der alte Bau hatte im richtigen Verständniß seines Zweckes, sowie der Formen des Domes, die Motive der Domarchitektur mit Weglassung der für seinen Charakter nicht passenden Ornamente und reichen Verzierungen angewandt und verwerthet. Beim Neubau ist man von den Motiven und Formen des Domes vielfach abgegangen und hat sich solche Vorbilder gesucht, die am allerwenigsten für die Domsakristei passen. Ganz abweichend von der Domarchitektur, sind die neuen Fenster dreitheilig angelegt und die Motive zu deren Bekrönungen findet man in Kreuzgängen hiesiger Stadt, aber nicht am Dome wieder. Die Fenster selbst entwickeln sich nicht organisch aus den Mauern, sondern scheinen nur als Mittel zur Belebung der großen einförmigen Mauerflächen zu dienen. Die Verdachungen der Fenster stehen außer aller Verbindung mit den Pfeilern, und die Profile derselben sind nicht die der kirchlichen, sondern der Profan-Architektur. Das Dachgesims, welches am ganzen Dom nicht nur um die

Umfassungen, sondern auch um die Pfeiler geführt ist, und ebenso bei der alten Sakristei ganz herum ging, findet sich bei unserm Neubau nur im obern Theile rund geführt, in der untern Hälfte dagegen ist es durch die Pfeiler unterbrochen. In den aus den Strebepfeilern entwickelten Fialen und der zwischen denselben als Bekrönung auf den Umfassungsmauern angebrachten Galerie haben die letzteren einen Abschluß bekommen, der dem ganzen Bau nicht zu sonderlicher Zier gereicht. Die Galerie erscheint als eine zwecklose Dekoration, und zudem steht sie wegen ihrer Höhe in schreiendem Mißverhältniß zu den Galerien der Domkirche selbst. Die Fialen stehen wie verlorene Posten auf den einzelnen Pfeilern und Ecken und nirgend zeigt sich eine organische Entwickelung derselben aus den Bautheilen, von denen sie getragen werden. Vergebens sucht man an dem neuen Bauwerke eine Erinnerung an die alten, so schön durchdachten und sich so harmonisch an die Architektur des Doms anschließenden Formen der zerstörten Sakristei, überall findet man neue, aber wenig glücklich ersonnene Motive und Formen. Zu alle dem kommt noch, daß bei der Wahl des Materials keine Rücksicht auf Farbenton, Struktur und Dauerhaftigkeit genommen worden, sondern daß man ein schlechtes Gestein gewählt hat, welches wohl als Füllmaterial zu verwerthen ist, keineswegs aber zur Errichtung eines monumentalen Baues in Anwendung kommen darf. Das Domkapitel, welches einen Theil dieses Neubaues zum Aufbewahrungsort für die kostbare Dombibliothek benutzen will, wird im Interesse der ihm anvertrauten literarischen Schätze wohl daran thun, das bezügliche Lokal vorher von einem Sachverständigen sorgfältig untersuchen zu lassen; es möchte sonst zu spät beklagen müssen, daß die unersetzlichen Pergamentcodices durch die Feuchtigkeit der Mauern erheblichen Schaden gelitten hätten.

Köln. E.

Korrespondenz.

Dresden, Anfang November.

c. In den letzten Monaten fand hier die alljährlich von der k. Akademie der bildenden Künste veranstaltete **Ausstellung** statt. Der Katalog zählte, mit Einschluß der Schülerarbeiten der Akademie, 925 Werke auf. Doch sah man diese Werke nie beisammen, denn einerseits gingen dieselben erst im Verlaufe der Ausstellung ein, andererseits wurden die besten Bilder, welche der Kunstverein angekauft hatte, derselben schon einige Wochen vor ihrem Schlusse wieder entzogen, um als Lockvögel in der Provinz für den genannten Verein Propaganda zu machen. Es mag diese Neuerung den Interessen des Kunstvereins dienen, dem Totaleindruck der Ausstellung kommt sie nicht zu gute.

Die Historienmalerei bot nur ein hervorragendes und bemerkenswerthes Werk in einem großen Oelgemälde von Schnorr v. Carolsfeld. Sicherte schon der Name des Meisters dem Werke die allgemeinste Theilnahme, so wurde dieselbe durch die treffliche Behandlung des bedeutungsvollen Gegenstandes noch erhöht. Das Gemälde zeigte „Luther in Worms vor Kaiser und Reich". König Maximilian II. von Baiern bestellte es im Jahre 1860 mit ausdrücklicher Bezeichnung des Gegenstandes, für das Maximilianeum zu München. Der Umstand, daß nach dem Tode des Königs der Bau des Maximilianeums ins Stocken gerieth, verzögerte auch die Ausführung des Bildes; mit der Wiederaufnahme des Münchener Projekts ist jedoch auch letzteres von Schnorr mit der ihm eigenen geistigen Regsamkeit und genialen Leichtigkeit des Schaffens in kürzester Zeit vollendet worden. Anselm Feuerbach hatte man in bessern Leistungen kennen gelernt, als das Bild „Orpheus und Eurydice" war, mit welchem er auf der diesjährigen Ausstellung erschien. Die Farbe war zu grau und stumpf und die Gesichtszüge der beiden Gestalten hatten etwas Porträthaftes, was den Beschauer besonders in dem Orpheus störte, in dem man einen edlern, antikern Typus, einen geistigern Ausdruck der Physiognomie suchte. Unter den übrigen größeren Figurenbildern, die ihre Gegenstände der Dichtung oder allgemein wiederkehrenden Lebensbezügen entnommen hatten, sind noch die Arbeiten von C. Schick und P. Thumann hervorzuheben. Einige recht ansprechende kleine Genrebilder hatten P. Koerle und J. Nörr geliefert; im Uebrigen war die Genremalerei hauptsächlich nur durch einheimische Künstler, wie C. Franz, F. Wendler, C. Wagner u. s. w. vertreten. Gute Porträts fanden wir von J. Scholtz, A. Gliemann, Th. Große, M. Müller, Hoffmann und L. Pohle. War die Historien- und Genremalerei der Zahl nach schwach vertreten, so hatte sich dagegen die Landschaftsmalerei um so zahlreicher eingefunden; auch trat der lokale Charakter der Ausstellung auf diesem Gebiete noch am meisten zurück, indem unter ihren Vertretern viele auswärtige und zum Theil namhafte Künstler sich befanden. Wir nennen von Münchenern: E. Schleich, A. Lier, J. G. Steffan, D. Langko; von Düsseldorfern: A. Weber, J. Willroider, A. Kappis, W. Klein, G. Pulian, W. Bode und K. Ludwig, in dessen „See aus dem Böhmerwalde" eine poetische Stimmung klar und kräftig zum Ausdruck gelangte. Eine verwandte ernste Stimmung klang aus einer größeren Landschaft von A. Hörter, die in ihrer schönen Auffassung und Behandlung an Lessing erinnerte, aus dessen Schule der Künstler hervorgegangen zu sein scheint. Aus Weimar hatten Graf Harrach und Hummel Bilder eingesendet, aus Berlin H. Eschke und O. Goldmann. Von sächsischen Künstlern sind Fr. Preller, E. Leonhardi, J. A. Herrenburg und H. Gärtner zu nennen. Letzterer war so ziemlich der ein-

zige Vertreter jener von den Poussins begründeten stilistischen Richtung, welche man als die historische oder heroische Landschaft zu bezeichnen pflegt. Zu den bessern Landschaften gehörten noch die Bilder von Mohn, Thomas und Venus, die in der sorgsamen Durchführung ansprechender Motive die Richter'sche Schule verriethen. Auch einige treffliche Thierstücke waren vorhanden, so zunächst von Fr. Voltz, dann von E. Adam, L. Hartmann und S. Dahl, dessen „Affengesellschaft", in ihrer individualisirenden Charakteristik, von großem künstlerischen Reiz war. Ebenso bekundete Frau Henriette Ronner in Brüssel in ein paar Arbeiten nicht nur ein ernstes Naturstudium, sondern auch in der breiten, kräftigen Behandlungsweise ein männliches Talent. Unter den Architekturstücken möge der Arbeiten Choulant's gedacht sein, die nach dem Vorbilde eines Canaletto Venedig zu schildern suchen. Endlich sind noch einige gute Aquarellen von W. Rau und besonders von E. Oehme zu erwähnen. Die meisterliche Behandlungsweise, der freie, saftige Vortrag und die klare Wirkung seiner Arbeiten reihen Oehme den besten deutschen Aquarellmalern an.

Reich war die Ausstellung an Handzeichnungen, namentlich auch an interessanten älteren Arbeiten, welche sich in hiesigem Privatbesitz befinden. Schnorr, Preller, Heinrich Heß, Schwind, Genelli waren darunter vertreten. Von jüngeren Künstlern erfreuten die Kompositionen von Th. Grosse und J. Benck wie die liebenswürdigen Illustrationen von O. Pletsch.

Einen recht erfreulichen Eindruck machten die Leistungen der Plastik; die trefflichen Werke bekundeten von Neuem das rege Leben und tüchtige Streben, das auf diesem Kunstgebiete in Dresden herrscht. Waren doch dazu die ausgestellten Arbeiten nur ein kleiner Theil der im Laufe des letzten Jahres aus hiesigen Ateliers hervorgegangenen Werke. Durch größere Arbeiten von Hähnel und Schilling, ferner von Kietz, Dorer, Hentze, Hultzsch u. s. w. hätte sich die Zahl noch bedeutend vermehren und der Eindruck um ein gut Theil erhöhen lassen, wenn sich diese Arbeiten leider nicht aus räumlichen Gründen der Ausstellung entzogen hätten. Doch, wie schon gesagt, auch so fand sich Fesselndes. Ich nenne zunächst eine reizende Kinderbüste von Schilling, die neben einer naiven, frischen Auffassung die zarteste Durchbildung zeigte. Anerkennenswerthe Resultate auch erzielte des genannten Künstlers Lehrthätigkeit in einigen Arbeiten seiner Schüler. Obenan unter diesen Arbeiten steht das Modell zu einem für den Hagenmarkt in Braunschweig bestimmten Brunnenstandbilde Heinrich des Löwen von A. Breymann; ferner ist eine Johannesstatue von G. Kuntz, wie eine recht anmuthige, gut durchgeführte Gruppe von Dietz: „Venus und Amor" hervorzuheben. Eine talentvolle Arbeit, die Frische, Leben und naive Schönheit zeigte, war auch eine Faungruppe von H. Möller und ebenso hatte unter den übrigen Skulpturen eine größere Arbeit von H. Hultzsch manches Verdienstliche. Schließlich möge noch bemerkt sein, daß zahlreiche Ankäufe gemacht worden sind. Der Umsatz dürfte sich viel höher beziffern als gelegentlich der vorjährigen Ausstellung, von der 80 Kunstwerke zu dem Gesammtpreise von 10,058 Thlr. verkauft wurden.

Dresden, Mitte November.

† Sie haben mehrmals in warmen Worten der Theilnahme Ausdruck gegeben, welche in der Kunstwelt der Verlust des hiesigen Hoftheaters gefunden hat, und zugleich den Wunsch daran geknüpft, daß das Haus auf derselben Stelle, in möglichst derselben Weise und von demselben genialen Architekten, von Semper, wieder aufgebaut werde. Dieser Wunsch wird hier vielfach getheilt und die Hoffnung auf seine Erfüllung ist insofern noch nicht aufgegeben, als noch kein definitiver Beschluß in der Angelegenheit gefaßt worden ist. Müssen doch zuvörderst die Ständekammern die nöthigen Geldmittel zum Bau bewilligen. Eine Nichtbewilligung, für welche allerdings agitirt wird, ist, bei dem Patriotismus und der bekannten Kunstliebe, wie überhaupt bei der Geisteskultur Sachsens, wohl kaum zu fürchten. Was von der, behufs des Theaterbaues, niedergesetzten Kommission bis jetzt gethan worden ist, dürfte sich auf die Formulirung von Vorschlägen beschränken, welche den Ständen zu unterbreiten sind. In der erwähnten Kommission befinden sich von Künstlern: Schnorr v. Carolsfeld, der Bildhauer Hähnel, der Landbaumeister Hähnel und Nicolai. Ueber jene Vorschläge ist wenig bekannt. Doch hat es den Anschein, als wollte man darin gegen den alten Platz sich erklären der Gefahr wegen, welche durch die Nähe des Theaters dem Museum droht; ein Umstand, der allerdings auch, nach den gemachten Erfahrungen, wohl erwogen sein will. Während des Theaterbrandes war in den Räumen des Museums, obgleich der Wind von letzterem abstand, eine Hitze von über 30 Grad. Wäre die Flamme nach dem Museum zu getrieben worden, so hätten, wenn dasselbe auch gerettet wurde, doch die Bilder sicher durch die Gluth schwer gelitten. Die Fenster des Museums besitzen zwar Drahtgardinen, aber die Maschen sind viel zu weit gewebt, als daß sie wie an der Davy'schen Sicherheitslampe einen Schutz hätten gewähren können. Man will jetzt eiserne Fensterladen anbringen; aber auch sie würden die Gluth nicht ganz abhalten. Wollte man freilich, wie es heißt, das Theater in die Promenaden, nach dem Teiche zu, zwischen dem Zwingerwall und der Stallstraße schieben, so würde dadurch nicht nur die Gefahr für das Museum und den ganzen Zwingerbau nicht vermindert, sondern zugleich auch eine der schönsten Promenaden Deutschlands

zerstört; ebenso würde auf diesem Platze das Theater der Baugruppe, in deren Wirkung es bisher so schön mit eingriff, ganz entzogen werden. Ferner stimmt die Kommission für eine Konkurrenz. Es soll eine engere Konkurrenz ausgeschrieben werden, zu der Semper, in erster Linie, sodann Ferstel in Wien, Leins in Stuttgart, Nicolai in Dresden, Tietz in Berlin u. A. aufgefordert werden sollen. Zugleich will man eine allgemeine Konkurrenz mit Prämien ausschreiben. Auch hierbei dürften die übeln Erfahrungen, die man mit dem Konkurrenzwesen in neuerer Zeit gemacht hat, wohl noch in Erwägung zu ziehen sein. Was die Theaterruine betrifft, so trägt man dieselbe vorläufig nur insoweit ab, als Gefahr durch Einstürzen der Mauern droht, deren Bindemittel stellenweise durch das Feuer vollständig zerstört ist. Die Gründungen natürlich, wie Haupttheile der Umfassungen sind erhalten und könnten für einen Neubau wieder benutzt werden, wodurch ein bedeutendes Ersparniß erwüchse. Der Einwurf, daß das alte Theater zu klein gewesen sei, ist nicht stichhaltig; an ebensoviel Tagen war es zu groß. Zudem wird ja Dresden über kurz oder lang ein zweites Theater erhalten. Bei Alledem jedoch sind, wie gesagt, die Gefahren, welche dem Museum aus der Nähe des Theaters erstehen, nicht zu unterschätzen. Dies, so viel man erfahren kann, der gegenwärtige Stand der Angelegenheit.

Danzig, Ende Oktober 1869.

R. B. Die malerisch schönste Stadt Deutschlands, welche auf jeden Fremden wegen ihrer höchst interessanten Eigenthümlichkeiten einen unauslöschlichen Eindruck macht, liegt, so zu sagen „am Ende der Welt“, wird verhältnißmäßig nur selten von Fremden besucht, ist daher im Allgemeinen wenig bekannt. Und auch die Danziger nehmen an dem großen Weltverkehr, nicht den Antheil, welchen sie, in anderer Lage, nehmen würden. Kunstwerke bedeutender Meister sehen wir nur sehr selten. Das Interesse dafür ist daher auch nicht groß. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß der Genremaler S t r i o w s k i, neben dem Direktor der Kunstschule J. C. S c h u l tz, der bedeutendste Künstler Danzigs, seiner Vaterstadt treu bleibt und eifrigst bemüht ist, die Eigenthümlichkeiten derselben künstlerisch darzustellen. Wenn er bisher meist Flissen und polnische Juden gemalt, so hat er sich jetzt vorzugsweise der Kulturgeschichte Danzig's zugewendet. Er liebt es, das Leben und Treiben der reichen, stolzen Patrizier der damals freien Stadt zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts darzustellen. Diese Motive geben ihm zugleich die erwünschte Gelegenheit, als Hintergründe, die in hohem Grade malerische Architektur Danzig's, die hohen Giebel, die Straßen mit ihren Beischlägen und Bäumen, die reichen Portale und großartigen Hausflure der Privathäuser, die Interieurs der Kirchen ꝛc. darzustellen. Auf allen seinen Kompositionen, deren er mit seltenem Erfindungstalent immer wieder neue schafft, ruht der Hauch der Poesie, welche den Beschauer anzieht und fesselt. Besonders glücklich ist Striowski auch im Komponiren stimmungsvoller Landschaften, welche dann stets in innigster Harmonie stehen mit den dargestellten Gegenständen. — Der bescheidene, liebenswürdige Künstler hat jetzt in seinem, in passendster Weise mit schönen alten Möbeln, venetianischen Gläsern ꝛc. ausgestatteten Atelier, eine große Anzahl von Gemälden der bezeichneten Art auf der Staffelei, arbeitet abwechselnd, je nach seiner Stimmung, an dem einen oder dem andern. Ein Besuch seines Ateliers ist sehr genußreich. Gewiß anerkennenswerth ist auch sein Bestreben, die modernen, meist sehr unkünstlerischen Goldrahmen der Gemälde durch schön profilirte oder geschnitzte Rahmen aus Holz in seiner Naturfarbe, nach Art der Bilderrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts, zu ersetzen.

Hiesige Zeitungen bringen die verbürgte Nachricht, daß nun endlich auch unsere Stadt Danzig mit einem M u s e u m f ü r b i l d e n d e K u n s t beschenkt werden soll. Seit vielen Jahren sind die Elemente dazu schon vorhanden. Der Kaufmann Jacob K a b r u n hat schon vor mehr als fünfzig Jahren seine ansehnliche Gemäldegalerie nebst seiner recht bedeutenden Kupferstichsammlung der Stadt geschenkt. Beide Sammlungen sind jetzt im Gebäude der Handels-Akademie aufgestellt. Eine Anzahl schöner Gemälde, als Stiftung des Kunstvereins, findet sich im Rathhause. Der Bildhauer Rudolf F r e i t a g hat, unter fortwährendem Kampf mit widrigen Umständen, seit 25 Jahren Alterthümer aller Art, darunter sehr Werthvolles, aber auch viel „altes Gerumpel“ gesammelt und in den schönen Räumen des ehemaligen Franziskanerklosters, um dessen Erhaltung Freitag sich große Verdienste erworben hat, nothdürftig aufgestellt. Manches findet sich auch in der Kunstschule. Jetzt hat der um seine Vaterstadt hochverdiente Kaufmann C. G. K l o s e, welcher u. A. auch 12,000 Thlr. zur Anfertigung einer, jetzt in der Vollendung begriffenen, architektonischen Bekrönung des alten gothischen Altarschreins auf dem Hochaltar der Marienkirche geschenkt hat, noch 60,000 Thlr. zum Ausbau eines Theils der Gebäude des Franziskanerklosters und zum Ankauf von Kunstgegenständen vermacht. Die Pläne zur Herstellung der Museumsräume werden gegenwärtig durch den Stadtbaurath L i c h t ausgearbeitet. Es liegt nahe, alle oben genannten Einzelsammlungen nun in dem neuen „Städtischen Museum“, das dann also Gemälde, Kupferstiche, Bücher, Gypsabgüsse nach Antiken ꝛc., kunstgewerbliche Gegenstände, wie Möbel, Gläser, Gefäße ꝛc., welche für Anfertigung neuer Gegenstände der Art als Muster dienen können, und vaterländische Alterthümer enthalten wird, zu vereinigen. Wenn dieses „Museum“ erst organisirt sein wird, dürften bald viele einzelne Gegenstände und manche größere

Sammlungen, deren in Danzig noch mehre vorhanden sind, demselben sich anschließen. Es wird dann Danzig hinter Königsberg, welches eine große, schöne Gemäldegalerie und eine der Gesellschaft „Prussia" gehörende reiche Sammlung von Alterthümern hat, und hinter Thorn, mit seiner vom Copernicusverein zusammengebrachten interessanten Sammlung, nicht ferner zurückstehen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Die Skulpturen-Galerie des Louvre** hat durch den Adjunkten dieses Museums, Hrn. Dr. W. Fröbner soeben einen neuen wissenschaftlichen Katalog erhalten, betitelt: „Notice de la sculpture antique du musée impérial du Louvre", premier volume. Ein zweiter Band, welcher das Werk zum Abschlusse bringen wird, befindet sich im Druck. Damit ist eine seit dem Tode des Grafen Clarac oft schmerzlich empfundene Lücke endlich ausgefüllt und einem der dringenden Bedürfnisse, um dessen Befriedigung die Pariser Presse namentlich in der letzten Zeit die Direktion der kaiserlichen Museen heftig angegangen hat, in trefflichster Weise abgeholfen.

Die deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts von Andr. Andresen. Von diesem mit ebenso großem Fleiß wie gründlicher Sachkenntniß verfaßten Werke ist so eben (bei Rud. Weigel, Leipzig) die zweite Hälfte des dritten Bandes erschienen, welche über nachstehende Meister handelt: Clem. von Zimmermann; C. Oesterley: Ant. Altmann; Seb. Habenschaden; Eug. Heß; Aug. Geist; Gerh. v. Reutern; G. Busse; C. Haller von Hallerstein; Aug. Graf von Seinsheim.

Von Oscar Pletsch ist eine zweite Sammlung farbiger Bilder in Lithographie von Heinrich Stelzner (8 Blatt) bei J. F. Schreiber in Eßlingen erschienen. Der liebenswürdige Schilderer der deutschen Kinderwelt hat, wie uns scheinen will, unter der Hand des nachbildenden Künstlers Manches von dem ursprünglichen Reiz seiner Conceptionen verloren. Das bunte Kolorit mag vielleicht für Kinder etwas Anziehendes haben, für jedes andere Auge ist es nicht eben erfreulich, ja beeinträchtigt gradezu die Zeichnung, die in einfachem Holzschnitt jedenfalls eine bessere Wirkung haben würde.

Weber's illustrirter Kalender für 1870 zeichnet sich durch geschmackvolle typographische Ausstattung aus und verdient seiner zahlreichen gut ausgeführten Holzschnitte wegen auch in diesen Blättern ein Wort der Anerkennung. In der der bildenden Kunst gewidmeten Abtheilung ist eine kurze gutgeschriebene Uebersicht über die wichtigsten Erscheinungen des Kunstlebens im verflossenen Jahre geboten, illustrirt durch eine Abbildung des neuen Opernhauses in Wien, eines der Wandgemälde von Eduard Engerth daselbst (nach dem in der „Zeitschrift" publicirten Stich von Joh. Klaus), zweier Künstlerporträts (Ed. Hildebrandt und Genelli) und durch einen trefflichen Holzschnitt „der geprellte Fuchs", nach einem Oelgemälde von Dahl.

G. F. Waagen's „Kunstwerke und Künstler in England und Paris" werden seit Kurzem von der Nicolai'schen Buchhandlung, in deren Verlage sie erschienen sind, zu einem sehr ermäßigten Preise abgegeben: die drei Bände kosten jetzt zusammen nur noch 2 Thlr. 20 Sgr., und die beiden Bände über England sowie der über Paris werden auch getrennt verkauft. Es ist allgemein bekannt, welcher Schatz von Studien und nicht veraltendem Forschungsmaterial in diesem Werke aufgehäuft ist. Dazu sind die in Briefform abgefaßten Berichte von einer Frische und Unmittelbarkeit, wie kaum ein anderes Werk des trefflichen Forschers, und besonders anziehend, auch für den Laien, werden sie durch die vielfältig eingestreuten Schilderungen aus dem Leben der besten Gesellschaft, des Landes und seiner Sitten. So ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß Manchem durch die erleichterte Zugänglichkeit des Buches eine Freude bereitet wird, und wir glauben, daß es nur dieses Hinweises bedürfen wird, um Viele zu veranlassen, sich in den Besitz des Werkes zu setzen. B. M.

* **Von Lemcke's Populärer Aesthetik** ist soeben die dritte Auflage erschienen. Schon bei der zweiten hatte der Verfasser hie und da die feilende Hand angelegt. Die dritte ist in wichtigen Theilen völlig umgearbeitet und außer den Textzusätzen auch mit einer Anzahl hübscher Illustrationen bereichert worden. So empfiehlt sich das geistvoll geschriebene Buch von Neuem dem kunstverwandten Leserkreise.

* **Schnaase's Geschichte der bildenden Künste** ist mit der eben erschienenen zweiten Abtheilung des dritten Bandes in der neuen Auflage bis an den Beginn des eigentlichen Mittelalters gelangt. Auch in der ebenfalls unter Mithülfe des Dr. R. Rahn bearbeiteten zweiten Abtheilung dieses Bandes sind zahlreiche und in einigen Abschnitten ganz neue Textirungen zu verzeichnen. Der dritte Band wuchs dadurch auf nicht weniger als 688 Seiten kompressen Druckes an. Er enthält aber auch eine Darstellung der altchristlichen, byzantinischen, muhamedanischen und karolingischen Kunst, welche in ebenso übersichtlicher wie eindringlicher Weise alle auf diesem Gebiete errungenen neuen Resultate der Forschung zusammenfaßt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe** beging am Abend des 20. November in den mit Blumen und Laubgewinden geschmückten Sälen des „Malkasten" das Fest seines 25jährigen Bestehens. Außer dem Regierungspräsidenten v. Kühlwetter, dem Landrath Graf v. Spee und dem Oberbürgermeister Hammers waren die um Entstehen und Entwicklung des Vereins hochverdienten Maler Friedrich Baudri und Hermann Becker, beide jetzt in Köln lebend, als Ehrengäste erschienen. Eines der ältesten Mitglieder, Genremaler und Lithograph Dirks eröffnete die Feier mit einer längeren Rede, in welcher er über die Gründung des Vereins im Jahre 1844 berichtete, die, aus dem Bedürfniß einer allseitigen Vereinigung nach dem Zerfallen des Schadow'schen Kreises hervorgegangen, auf Baudri's Anregung erfolgt sei. Die Betheiligung der Künstlerschaft sei gleich eine so zahlreiche gewesen, daß der erste Jahresbericht bereits 168 Mitglieder aufweise, von denen sich noch 96 unter den 257 Vereinsgenossen des letztverflossenen Jahres befinden. Ein bedeutender Aufschwung habe dann durch die von Hermann Becker 1851 eingerichtete Kommission zur Beschickung auswärtiger Kunstausstellungen stattgefunden, welche die Versendung und den Verkauf der Bilder vermittelt und fortwährend eine segensreiche Wirksamkeit ausübt. Mit dem Wunsche, daß die zur Vermehrung des Vereinsvermögens um 30,000 Thlr. beabsichtigte Bilderverloosung schöne Früchte tragen möge, schloß der Redner seinen Vortrag, indem er noch mit Dank und Anerkennung zweier Schenkungen gedachte, die der Verein erhalten durch die Stiftung eines Kapitals von 2000 Thaler für augenkranke Künstler von Sanitätsrath Dr. Mooren und durch Zahlung eines monatlichen Zuschusses von 20 Thaler auf Lebenszeit von Direktor Eduard Bendemann. Hierauf begann das Abendessen, bei welchem zahlreiche ernste und humoristische Trinksprüche ausgebracht wurden. Nach demselben ward auf der Malkastenbühne ein dramatischer Scherz aufgeführt, der durch seine gelungene Darstellung und vielfache treffende Anspielungen große Heiterkeit erregte.

B. **Die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf** wurde abermals um ein treffliches Werk bereichert durch das große Oelgemälde von Theodor Mintrop: „Maria mit dem Jesuskind und Johannes", welches sie vom Kunstvereine für die Rheinlande und Westfalen zum Geschenk erhielt. Das Bild ist bereits im Jahre 1852 entstanden und gehört in Stil, Farbe und Behandlung zu den besten Arbeiten des talentvollen Künstlers.

* **Der Verein Berliner Künstler** geht schon seit längerer Zeit mit dem Plan um, sich nach dem Vorbild anderer Orte ein Künstlerhaus und permanentes Ausstellungslokal zu schaffen. Da nun die bisherigen Versuche, wenigstens Grund und Boden dazu von Regierung oder Stadt zu erhalten, sämmtlich fehlgeschlagen sind, hat der Verein vorläufig ein geräumiges schönes Lokal in der Kommandantenstraße gemiethet. Dasselbe umfaßt außer einem großen Ausstellungssaal mit Oberlicht die nöthigen Gesellschafts- und Geschäftslokalitäten, in denen der Verein fortan tagen wird. Die Kosten werden theils durch die Mitglieder, theils durch Erhebung von Eintrittsgeld, Verkaufsprovisionen u. s. w. getragen. Bei den Ausstellungen soll mit sorgfältigster Auswahl vorgegangen werden. Näheres in dem zu gewärtigenden Ausstellungsprogramm. Vorsitzender der Ausstellungs-Kommission ist der Maler Louis Spangenberg, Schiffbauerdamm 36.

*

Konkurrenzen.

* **Der Bau des neuen Wiener Rathhauses** wurde vom Gemeinderathe dem Spruche der Jury gemäß dem Oberbaurathe Prof. Fr. Schmidt übertragen. Ueber die Platzfrage wird immer noch debattirt, doch verlautet, daß sowohl Stadtbauamt und Magistrat als auch der zum Bau berufene Architekt darüber einig sind, das Rathhaus dürfe nur an dem ursprünglich dafür ausersehenen Platze am Parkring erbaut werden. Wir wollen hoffen, daß diese auch von uns neulich vertretene Ueberzeugung bald zur thatsächlichen Wahrheit werde.

B. **Düsseldorf**. Die Entscheidung des Ausschusses des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in der Crefelder Konkurrenz-Angelegenheit ist nunmehr in Uebereinstimmung mit den Stadtverordneten Crefelds ganz so erfolgt, wie wir erwarteten, indem Peter Jansen mit der Ausschmückung des Rathhaussaales beauftragt wurde und zwar in der Weise, daß, ebenfalls unserer Ansicht entsprechend, die allegorischen Figuren in Wegfall kommen und dafür die früheren Skizzen, die mit den Hauptbildern mehr in Zusammenhang stehen, zur Ausführung gelangen. Die Entwürfe werden Eigenthum des Kunstvereins und Jansen erhält für die ihm aufgetragenen Gemälde die Summe von 6000 Thalern. Von dreiundzwanzig Stimmen haben sechszehn zu seinen Gunsten entschieden, die übrigen sieben fielen auf den ersten Berliner Entwurf, als dessen Urheber sich Kißling ergab, dem nunmehr, wiederum in völliger Uebereinstimmung mit unserer jüngst ausgesprochenen Meinung, die Prämie von 200 Thalern mit achtzehn gegen fünf Stimmen, die für die Skizzen von M. v. Beckerath sprechen, zuerkannt wurde. Der andere Berliner Künstler, welcher mitkonkurrirte, heißt Schröder. Peter Jansen ist 23 Jahre alt und hat sich unter Leitung Eduard Bendemann's ausgebildet. Sein erstes großes Bild, „die Verleugnung Petri", welches auf der internationalen Ausstellung in München war, hat bereits die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt, und wenn wir auch über die Wahl des Gegenstandes seiner jetzigen Konkurrenzskizzen für einen Rathhaussaal manche Bedenken äußerten, so freuen wir uns doch über die Entscheidung des Kunstvereins, weil dadurch ein beachtenswerthes Talent Gelegenheit erhält, sich in vollem Umfange zu entfalten.

Druckfehler.

Nr. 3 der Chronik, S. 23 Sp. 1 Z. 31: Ist das tragische oder gewöhnliche Ironie, statt: „Tragische" und „Gewöhnliche".

Inserate.

Heft 3 der Zeitschrift nebst Nr. 5 der Kunstchronik wird Freitag den 17. December ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu drei Beilagen: 1. Weihnachtskatalog von E. A. Seemann. 2. Verzeichniß liter. und artist. Festgeschenke aus dem Verlage von [illegible]

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. Dezember.



Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Kunstvereins-Vorstände

richten wir wiederholt die Bitte, uns bezüglich der Ausstellungen des Jahres 1870 die nöthigen Notizen für unsern Ausstellungs-Kalender recht bald zukommen zu lassen.

Die Redaktion.

Vom Christmarkt.

II.



Das gute Alte wird unter dem Neuen, welches nur ausnahmweise gut ist, stets seinen Platz mit Ehren behaupten. Das zeigt der heurige Weihnachtsmarkt an mehr als einem Beispiele. Es liegt eigentlich so nahe und ich begreife nicht warum ein Verleger wie Grote, der seine liebe Noth hat, Illustratoren für seine Klassikerausgaben zu finden, nicht auf den Einfall gekommen ist, auf Chodowiecki zurückzugreifen und die alten im großen Publikum längst vergessenen Taschenbuchblätter zu der dazumal allerneusten poetischen Literatur einfach zu reproduciren. Daß der Gedanke nicht so uneben sei, zeigt die Ausgabe von Lessing's Minna von Barnhelm, die freilich von Niemandem anders ausgeht als von Wilhelm Engelmann, dem gründlichsten Kenner und Biographen des handfertigen und erfindungsreichen Peintre-graveur, der in seiner Art auch ein Klassiker ist und bleiben wird. Die Nachstiche der kleinen Medaillonbilder sind fein und geistreich von Adolf Neumann ausgeführt; außerdem schmückt die Ausgabe ein Bildniß Lessing's, nach Joh. Heinr. Tischbein vortrefflich radirt von Heinr. Bürkner.

Da ich wieder auf Klassiker-Illustrationen gekommen bin, will ich noch nachholen, daß die Grote'sche Ausgabe von Göthe's Werken nunmehr in zwanzig Bänden vollständig vorliegt. Möge es der Verlagshandlung gelingen, nach und nach bei neuen Auflagen, zu denen sich bei der Billigkeit des Preises und der guten Ausstattung gewiß bald Gelegenheit findet, die bedenklichsten Illustrationen auszumerzen und durch bessere zu ersetzen.

Außer den letzten Bänden der Grote'schen Göthe-Ausgabe (Clavigo, illustr. von Grot-Johann, Götz von F. Rothbart, Reineke Fuchs von Paul Meyerheim 2c.) sind noch einige andere Holzschnittpublikationen nachzuholen. Den Pletschfreunden sei vor Allem das Pletch-Album empfohlen, welches uns den beliebten Meister auch außerhalb seiner Domaine, der deutschen Kinderwelt, vorführt. Wir hätten gern gesehen, wenn die Verlagshandlung (A. Dürr), der wir diese Zusammenstellung von Illustrationen aus verschiedenen Werken verdanken, eine Notiz über die Entstehungszeit der einzelnen Blätter beigefügt hätte. Am frühesten scheinen die biblischen Bilder zu sein, bei denen der Künstler nicht in seinem wahren Elemente ist und nur, wo er die Kinderwelt hereinzieht, auf unbedingten Beifall rechnen kann. Näher lag seinem

Wesen die deutsche Volkssage und das deutsche Volkslied, und wenn ihn die heitere Laune auch dann und wann bis hart an die Grenze der Karikatur geführt, die dem harmlosen Schwank nicht entspricht (Hans im Glücke), so verdient doch die Frische und Lebendigkeit, mit welcher die Personen, wie die Vorgänge dargestellt sind, bereitwillige Anerkennung. Schwab's Volksbücher haben an Pletsch einen wirklich volksthümlichen Illustrator gefunden, der wie L. Richter mit naivem Sinn treuherzig zu erzählen weiß und leicht ein Dutzend Doré's mit ihrem — leider sich auch in deutschen illustrirten Blättern breitmachenden — Raffinement und Hautgout aufwiegt. Das Beste, Rührendste übrigens, was das Pletschalbum uns bietet, ist das erste Blatt aus dem „Bilderbuch von Dresdener Künstlern" (Verlag von J. H. Richter), der Waisenknabe, bei aller Einfachheit eine der glücklichsten Erfindungen des trefflichen Meisters. — In einer anderen Publikation der Verlagshandlung von A. Dürr begegnet uns der vielbeschäftigte Paul Thumann wieder mit kleinen, sinnig erfundenen Randzeichnungen und Initialen zu Scherer's Gedichten, denen der Anfangsbuchstabe dieses Artikels entnommen ist. Ferner ist aus gleichem Verlage noch das Prachtwerk über Sicilien von G. F. von Hoffweiler mit 36 Originalzeichnungen von Alfred Metzener (in Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'amour) zu erwähnen, dessen specielle Würdigung einem späteren Artikel der Zeitschrift vorbehalten bleibt. Vielleicht das Vorzüglichste was der Holzschnitt dies Mal darzubieten hat, ist endlich eine Sammlung von Bibellesezeichen, nach Zeichnungen von W. Steinhausen, geschnitten von A. Gaber und H. Bürkner (Berlin, E. Müller), aus welcher wir eine Probe mittheilen können. Die Kompositonen, welche an alt- und neudeutsche Meister anklingen, namentlich an Overbeck, sind glücklich erfunden und mit Geschick in schmale Rahmen gebracht. Die strenge und doch flüssige Zeichnung, die sich bei einigen Blättern bis zur malerischen Stimmung versteigt, ist vortrefflich dem Zweck der xylographischen Technik angepaßt, die deßhalb auch ihr Bestes leisten konnte.

Wenden wir uns nun zu den Werken des Grabstichel's und der Radirnadel, so ist die Ausbeute, die der heurige Markt bietet, eine nur geringe, und wieder ist es das neubelebte Alte, dem die Palme gebührt. Wir meinen die neue, von Hermann Lücke eingeleitete Ausgabe des von S. Amsler nach Overbeck's Zeichnungen gestochenen Alexanderzugs von Thorwaldsen, mit welcher der kunstsinnige Verleger (Alphons Dürr) die Reihe der von ihm neuedirten cyklischen Kompositionen (Genelli, Carstens) um eine glänzende Perle vermehrt hat. Die Blätter, in getontem Druck auf das Sauberste hergestellt, nehmen sich in dem — irren wir nicht von A. von Zahn entworfenen Karton-Einband — prächtig aus, und wen das große Format nicht schreckt, der wird für den Weihnachtstisch keine Gabe höheren Kunstwerthes auftreiben als diese, bei der Erfinder, Stecher und Zeichner einen Verein von



Bibellesezeichen von W. Steinhausen.

Namen geben, wie er sich glänzender selten zusammenfindet. — Der „nachgeborene Grieche" macht uns den

Uebergang zu einem anderen Prachtwerke einigermaßen bedenklich, welches der Aufgabe nach, die der Künstler sich gestellt, ganz erfüllt sein müßte vom Hauch antiker Schönheit. Es sind die Radirungen von Otto Försterling zu den Liebesliedern des Anakreon mit beigegebenem, ebenfalls gestochenem und zum Theil in die Komposition gezogenem Texte, in deutscher Uebersetzung. Wir sind dem Künstler schon vor einigen Jahren begegnet, wo er ein Album mit reizenden Waldlandschaften auf den Weihnachtstisch legte. Ist der Landschafter der jene stimmungsvollen Blätter schuf, über Nacht zum Figurenbilde übergegangen? Wir fürchten, daß er Unrecht gethan, denn der Zeichnung des Figürlichen ist er nicht ganz Herr, und nur wo er direkt sich an antike Vorbilder anlehnt, gelangt er zu glücklichen Motiven. Doch wir wollen der eingehenden Besprechung nicht vorgreifen, die auch diesem wahrhaft glänzend ausgestatteten und schon durch den noblen Luxus der äußern Erscheinung bestechenden Prachtalbum in der Zeitschrift zugedacht ist. 8.

III.

An Material würde es nicht fehlen für noch mehr als einen Bericht vom literarischen Weihnachtsmarkte, aber die einzelnen Artikel würden einander so ähnlich sehen, wie — die einzelnen besprochenen Artikel. Vielleicht hat der Knecht Ruprecht oder Niccolo oder unter welchem Namen er sonst noch thätig ist, die größten Ueberraschungen für den letzten Augenblick aufgespart; was noch in den letzten Tagen aus seinem Sack zum Vorschein gekommen ist, giebt wenig Stoff zu neuen Bemerkungen. Wäre es uns verstattet, über das Gebiet hinauszugehen, welches dem belletristischen in der Literatur entspricht, dürften wir heranziehen, was als Behelf der Kunstwissenschaft erscheint, so wäre die Aufgabe eine viel lohnendere. Allein versagen wollen wir uns nicht, zum Eingange dieser Nachlese wenigstens mit einem Worte einer Publikation zu gedenken, welche ungefähr auf der Grenze steht, einem Worte des Dankes, da sie uns wie eine Oase anmuthete, nach langer Wanderung über dürre photographische und xylographische Haide: wir meinen die mit sechs Heften jetzt abgeschlossene, den Lesern dieser Zeitschrift durch Proben wohlbekannte Sammlung vorzüglicher Unger'scher Radirungen nach Meisterwerken der Galerie zu Braunschweig.

Unter den größeren Illustrationswerken begegnen wir dann abermals einer Ausgabe von „Hermann und Dorothea;" dem Bedürfniß sollte nun wohl genügt sein! Auf dem Titelblatte werden W. v. Kaulbach u. L. Hofmann von Zeitz als die Illustratoren des von Fr. Bruckmann in München mit gewohnter solider Eleganz ausgestatteten Buches namhaft gemacht; der Letztere lieferte zehn Kartons, welche photographisch vervielfältigt sind, der erstere Vignetten zu den einzelnen Gesängen. Hofmanns Zeichnungen müssen als ein Fortschritt betrachtet werden gegen die Blätter, welche er für ein voriges Jahr in demselben Verlage erschienenes Album gezeichnet hatte, genügen aber in der Charakteristik der beiden Hauptpersonen noch keineswegs unseren Anforderungen; Dorothea namentlich ist Bild für Bild eine andere Person. Possierlich ist die Darstellung der von Hermann's Mutter geschilderten Liebeswerbung auf dem Brandplatze. Was der alte Herr von Goethe wohl sagen würde, wenn er sähe, welche Modepuppen aus seinen kräftigen lebensfrohen Gestalten geworden sind!

Bruckmann hat auch ein „Lied von der Glocke" gebracht mit Photographien nach C. Jäger in Nürnberg und A. Müller in München. Die Maler haben sich darauf beschränkt, die Lebensmomente eines Menschenpaares aus der Dichtung herauszuschälen, ein Vorgang, der ja seine volle Berechtigung hat, nichtsdestoweniger bei Künstlern auffallen muß, die auf solche Weise sich nöthigen, grade die so unberechenbar oft dargestellten Situationen wieder auszumalen, hingegen an einer reichen Fülle nicht gewöhnlicher Motive, wie sie grade dieses Gedicht bietet, vorüberzugehen. Die beiden Herren zeichnen unstreitig viel korrekter als der alte Moritz Retzsch, aber die Gabe, etwas aus einer Dichtung herauszulesen und zu gestalten, die er grade bei dem Liede von der Glocke so eminent bewährte, behält er vor ihnen voraus. Einzelne Blätter von Müller sind sehr anmuthig. — Die Glocke harrt noch eines Künstlers voll Phantasie und lebendiger Auffassung, der nicht entre chien et loup ein paar Skizzen hinwürfe sondern ernst und hingebend sich in das Werk vertiefte, der könnte uns ein echtes Familienbuch schenken. Wären doch die vielbeweinten Privilegien erloschen, als Ludwig Richter noch in seiner Vollkraft dastand!

Neben den Deutschen ist auch der große Britte wieder einmal bedacht worden, und wie schon so häufig werden die Engländer dem, was von Deutschland ihm angethan wurde, gewiß ihre volle Billigung ertheilen. Gegenstand künstlerischer Ausschmückung ist diesmal jenes phantastische Spiel geworden, welches der Dichter selbst einen „Traum", dessen Personen er durch den Mund der regieführenden Elfen „Schatten" nennt; der Maler, Paul Konewka macht nun ein wirkliches Schattenspiel daraus. Die Originalität der Idee streift allerdings an's Barocke, und was im ersten Moment alle Einwendungen zum Schweigen zu bringen scheint, die virtuose Behandlung, die graziöse Zeichnung einzelner Figürchen, das giebt im Gegentheil der Frage, weshalb der Künstler freiwillig sich in den Mitteln des Ausdrucks so arg beschränkt habe, nur noch mehr Nachdruck; denn das ist gewiß, wer diese Schattenbilder zeichnen kann, der wäre im Stande, etwas sehr Gutes auch mit Licht und Schatten zu machen. Selbstverständlich können nie die vollen Scenen des Dramas, sondern nur einzelne Figuren vorgeführt werden, da sie, um überhaupt eine Physiognomie zu haben, im Profil stehen müssen. Daß dieser Zwang dem Künstler dann und wann recht leidig wurde, spürt man wohl; der Abwechselung

halber stellte er mitunter die Gestalt en face, ohne etwas Anderes damit zu erreichen, als daß der Beschauer nicht gleich weiß, ob die Person ihm die Vorder- oder die Kehrseite zuwende. Von den anmuthig bewegten, reizenden Elfenfigürchen mag die Probe einen Begriff geben, welche wir an den Schluß dieses Berichtes stellen. Erwähnen müssen wir noch, daß diese Ausgabe des Sommernachtstraum's mit englischem Text, aber auch in der Schlegel'schen Bearbeitung bei Fr. Bassermann in Mannheim erschienen ist. — In Jul. Hoffmann's Verlag in Stuttgart hat Konewka in derselben Silhouettenmanier ein Kinderbuch „Schwarzer Peter" folgen lassen, in welchem sich der liebenswürdige Humor, der aus den Sommernachtstraumgestalten spricht, behaglich in allerlei Situationen des Kinderlebens ergeht. Die zuletztgenannte Verlagsbuchhandlung wendet überhaupt der künstlerischen Ausstattung ihrer Bücher für die Jugend anerkennenswerthe Sorgfalt zu, wie insbesondere R. Geißler's Radirungen zu einem hübschen Werkchen „Glückliche Zeiten" beweisen.

Im letzten Augenblicke erhalten wir noch eine neue Dichtung von Joseph Scheffel „Bergpsalmen" (Stuttgart, Metzler'sche Buchhandlung). Die Zeichnungen A. v. Werners in ihrem Verhältnisse zu dem Inhalt der Gedichte zu beurtheilen, gestattet uns die Kürze der Zeit nicht mehr. Nur über ein Moment darf man sozusagen „unbesehen" sprechen: daß diese Psalmen nicht hinter dem Ofen oder auf dem Balcon eines Gasthauses „mit Aussicht auf die Berge" empfangen und geboren seien, dafür bürgt der Name des Dichters, und insofern müssen wir auch Werner's Zeichnungen als echt und somit passend bezeichnen. B. B.



Die Versteigerung der Landauer'schen Sammlung in Stuttgart.

Am 15. und 16. November fand im Königsbau zu Stuttgart, durch die Herren Herdtle und Peters, die Auktion der Sammlung des Herrn Oberkriegsrath von Landauer statt. Die Sammlung hatte einen gewissen Ruf und so war eine recht lebhafte Betheiligung geweckt. Doch das Vorhandene war nur noch ein Rest dessen, was sich früher in denselben Händen befunden hatte. Das Beste war meist schon vorher für andere Privatsammlungen (Großfürstin Marie, Herr Suermondt u. s. w.) abgeschöpft worden. An Reklame fehlte es nicht und im kurzen Vorwort des Katalogs wurde über den Besitzer versichert: „Derselbe hat durch Benutzung seiner reichhaltigen Bibliothek über die Kunst, durch Besichtigung von Galerien, und durch fortwährende neue Ankäufe solche Kenntnisse alter Meister sich erworben, daß die Bezeichnung seiner Gemälde

mit wenigen Ausnahmen von bewährten Kunstkennern getheilt wird". Der Katalog führte auf: 2 Raphael, 1 Lionardo, 5 Tizian, 3 Correggio, 2 Velazquez, 3 Murillo, 1 Holbein, 3 van Dyck, 4 Rembrandt, 3 Claude, 2 Ruysdael, 1 Hobbema — gegenseitig einander werth. Die „Raphael" (ein Bischof, Fragment eines Bildes der ferrareser Schule, und Christus am Oelberg, Kopie des Gemäldes bei Mr. Fuller Maitland) brachten 150 und 500 fl., der „Lionardo", eine Magdalena aus Mailänder Schule, 500 fl. Auf einen „Tizian" wurde nicht geboten, die übrigen erreichten 260, 330, 110, 42 fl., die drei „Correggio" 196, 43, 90 fl., auf den angeblichen „Holbein" wurde gar nichts geboten, die vier „Rembrandt", deren bester ein sehr tüchtiges Rabiner-Brustbild, offenbar von B. Fabritius, war, 300, 33, 61, 67 fl., die „Ruysdael" 100 und 80 fl., der Hobbema 110. — Der höchste Preis, 3750 fl., wurde bezahlt für David und Saul von Rubens (Waagen soll das Bild für echt erklärt haben, — es ist aber jedenfalls unerfreulich). Ein recht guter Domenichino, St. Sebastian mit Engel, brachte 1500 fl. Das Erfreulichste der ganzen Sammlung war das lebensgroße Bildniß der Elisabeth van Essen, getauft Gerard Dou, in Wahrheit aber von C. Janson van Ceulen (schlagend richtige Bestimmung von O. Mündler), um 1200 fl. von der Großherzoglichen Galerie zu Karlsruhe gekauft. Zu den interessanteren Werken zählt ein bezeichnetes Porträt des seltenen D. v. d. Plaes, 200 fl.; ein kleines Bild „Uneigennützige Liebe", von Gottlieb Schick, grau in grau, 75 fl. (wenn wir nicht irren für das Leipziger Museum erworben), ein Christuskopf von Sebastian del Piombo, Wiederholung des Gegeißelten zu S. Pietro in Montorio, 100 fl. (Käufer Hr. O. Mündler); ein demselben Meister zugeschriebenes männliches Bildniß, 600 fl.; Lodovico Mazzolino, Christus unter den Schriftgelehrten, 150 fl. Da Eins zum Andern kommt, mag das Resultat wohl etwas über 20,000 fl. betragen haben. Uns liegen Nachrichten über 87 von 129 Bildern vor, deren Ergebniß 17,093 fl. ist. Eine Anzahl von Gemälden hat der Eigenthümer selbst zurückgekauft, namentlich einige von denen, welche auf den Namen von Meistern ersten Ranges gebraucht waren. Dies ist bei dem Gesammtergebniß und bei den oben genannten einzelnen Preisen noch in Anschlag zu bringen. **A. W.**

Zur internationalen Münchener Kunstausstellung.

△ Mit der am 30. Novbr. im Künstlerlokale „zum deutschen Hause" stattgehabten Verloosung der vom Komité der internationalen Kunstausstellung angekauften Kunstwerke hat dieses Komité nach Außen wenigstens seine Thätigkeit abgeschlossen.

Man hat allen Grund, auch vom finanziellen Standpunkte mit dem Erfolge der großen Unternehmung zufrieden zu sein. Während man sich bei Beginn der Arbeiten mit dem Gedanken vertraut machen zu müssen glaubte, es könnte die Staatsregierung in die Lage kommen, ein Defizit, wenn auch von nicht erheblichem Betrage, decken zu müssen, haben sich die Verhältnisse weit besser gestaltet, als selbst die Sanguiniker vorauszusetzen wagten.

Die Ausstellung ward von nahezu 100,000 Personen besucht, Kataloge wurden etwa 30,000 abgesetzt und es ergab sich hierdurch eine Gesammteinnahme von 70,000 Gulden, während andererseits die Ausgaben nur 50,000 Gulden betrugen, so daß sich ein Aktivrest von 20,000 Gulden entziffert, der als Grundstock für die nächste Ausstellung reservirt und verzinslich angelegt wird.

Nicht minder günstig war der Absatz der Loose. Noch am Morgen des Verloosungstages wurde eine Partie von 300 Stück telegraphisch verlangt und sofort expedirt; der Verkauf von 56,000 Stücken ermöglichte den Ankauf von 48 Kunstwerken. Ueber das Ergebniß der Verloosung derselben giebt die nachfolgend abgedruckte Ziehungsliste Aufschluß.

Aus einem mir unbekannten Grunde wurden bei den Auszeichnungen, welche während der internationalen Ausstellung einer Anzahl von Künstlern zuerkannt wurden, die Architekten ganz außer Acht gelassen. Nun hat die Regierung nachträglich dies Unrecht wieder gut gemacht und Herrn Fleury-Flobert in Paris das Ritterkreuz 2. Klasse des Verdienstordens vom h. Michael und den Herren Schmidt und Hansen in Wien, Hügel in München und Eggert-Burg in Berlin die goldene Medaille verliehen.

Ziehungs-Liste.

Zug.	Serie.	Nr.	Katalog-Nr. der Gewinnste.	Namen der Künstler und Bezeichnung der Kunstwerke.	Ankaufspreis in Gulden.
1	553	32	905	Oelgemälde von Van der Venne in München. Rumänische Schmuggler.	450
2	733	98	635	Oelgemälde von Amerling in Wien. Studienkopf.	500
3	123	95	964	Oelgemälde von Fröhlicher in München. Landschaft.	180
4	464	34	899	Oelgemälde von Reinhardt in München. Stillleben.	200
5	377	43	1203	Oelgemälde von Patrois in Paris. Doppelter Angriff.	560
6	250	83	345	Fraccaroli in Mailand. Kolossalbüste in Marmor.	450
7	701	75	680	Oelgemälde von Voltz, L. in München. Todtes Wild von einem Hühnerhund bewacht.	300
8	673	58	270	Oelgemälde von Hörter in Karlsruhe. Landschaft.	350
9	143	57	62	Barzaghi, Ritter Franc. in Mailand. Der erste Freund, Marmorstatue.	1400
10	598	58	1279	Oelgemälde von Morin, Madeleine in Paris. Holzsammlerin.	140
11	564	10	12	Hirt in München. Kind und Hund. Marmorstatuette.	600
12	39	6	886	Oelgemälde von Stademann in München. Winterlandschaft.	800
13	626	18	893	Oelgemälde von Klein in München. Ländliche Scene in der römischen Campagna.	150

Zug.	Serie.	Nr.	Katalog-Nr. der Gewinnste.	Namen der Künstler und Bezeichnung der Kunstwerke.	Ankaufspreis in Gulden.
14	407	97	55	Wagmüller in München. Schmetterlingsfängerin (Bronze).	500
15	14	100	50	Oelgemälde von Heyden, Aug. v. in Berlin. Die alte Chronik.	600
16	569	64	808	Oelgemälde von Kappis in München. Weinlese.	800
17	455	69	995	Oelgemälde von Spitzweg in München. Abend in einer Stadt.	400
18	207	73	301	Oelgemälde von Peters, Anna, in Stuttgart. Stillleben.	150
19	17	16	227	Aquarellgemälde von Heinrich in Stuttgart. Saal im Palast Pitti in Florenz.	400
20	517	36	1373	Oelgemälde von Winter in Paris. Pferdedieb.	$466\frac{2}{3}$
21	581	18	156	Oelgemälde von Metzener in Düsseldorf. Landschaft.	$437\frac{1}{2}$
22	658	10	492	Oelgemälde von Ribarz in Wien Unter den Buchen.	500
23	228	93	762	Oelgemälde von Willroider in München. Landschaft.	200
24	15	78	442	Porzellangemälde von Hébert, Juliette in Genf. Ein Mönch seine Kutte flickend.	280
25	81	65	73	Carpeaux in Paris. Mädchen mit einer Muschel spielend. (Terracotta.)	250
26	84	78	198	Aquarellgemälde von Riccardi in Mailand. Die Thaten der Scharfschützen.	280
27	111	92	1612	Oelgemälde von Adam, Fr. in München. Gefangene Piemontesen.	1000
28	337	63	385	Oelgemälde von Geerz in Düsseldorf. Folgen des Schularrestes.	1400
29	740	20	257	Oelgemälde von Brissot de Warville in Paris. Der Sturm.	$466\frac{2}{3}$
30	101	15	1230	Oelgemälde von Hemskerk van Beest im Haag. Häringsfischer.	400
31	302	26	109	Mène in Paris. Hundsmann mit der Meute. (Bronze.)	653
32	275	14	5	Oelgemälde von Perbandt, Lina v. in Düsseldorf. Landschaft.	250
33	376	57	1129	Oelgemälde von Schampheleer in Brüssel. Herbstmorgen.	840
34	545	2	862	Oelgemälde von Rumpf in Frankfurt. Genrebild.	160
35	174	98	9	Oelgemälde von Seibels in Düsseldorf. Im Anfang des Frühlings.	900
36	9	32	69	Carpeaux in Paris. Knabe mit der Muschel. (Terracotta.)	250
37	519	94	989	Oelgemälde von Vollmar in München. Ueberraschung.	850
38	478	94	281	Oelgemälde von Burnitz in Frankfurt. Landschaft.	400
39	24	19	1637	Oelgemälde von Reinherz in München. Winterlandschaft.	220
40	359	17	425	Oelgemälde von Burger in Frankfurt. Eine alte Küche.	300
41	185	45	709	Oelgemälde von Heinlein in München. Landschaft.	330
42	72	70	381	Echtermeyer in Dresden. Tanzender Faun in Bronze.	610
43	550	89	210	Aquarellgemälde von Cabianca in Parma. Toscanische Kostüme.	$233\frac{1}{3}$
44	373	23	1122	Oelgemälde von Vibert in Paris. Der Posten.	$466\frac{2}{3}$
45	494	44	106	Oelgemälde von Biehl, Antonie, in Berlin. Meeresstrand.	400
46	187	13	779	Oelgemälde von Hirth, R. in München. Auf blumiger Au.	700
47	53	91	1463	Oelgemälde von Rosier in Paris. Dämmerung in Venedig.	$466\frac{2}{3}$
48	733	86	1224	Oelgemälde von Bossuet in Brüssel. Inneres der Kirche in Delft.	$373\frac{1}{3}$

Außer den vom Komité für die Verloosung erworbenen Kunstwerken wurden auch vom Publikum zahlreiche Ankäufe auf der Ausstellung gemacht. Die Leser finden dieselben verzeichnet in der nachstehenden

Verkaufsliste:

a) Malerei.

O. Preß in Berlin. Vierwaldstätter See. 220 fl.
C. F. Rohde in Hamburg. Blumenstück. 88 fl.
C. Hilgers in Düsseldorf. Holländische Winterlandschaft. 600 fl.
L. Güterbock in Berlin. Kolumbus im Kloster la Rabida. 250 fl.
Ruths in Hamburg. Gewitter im Hochgebirg. 250 fl.
Ou. Becker in Berlin. Vor der Thür. 455 fl.
Treidler in Berlin. Ekkehard liest der Herzogin von Schwaben den Virgil vor. 1137 fl. 30 kr.
K. Steffeck in Berlin. Amazone. 600 fl.
E. Brehmer in Breslau. Stillleben. 80 fl.
Douzette in Berlin. Winterabend auf dem Eise. 100 fl.
Preß in Berlin. Am Eigen im Berner Oberland. 350 fl.
Ch. Hognet in Berlin. Marine. 700 fl.
K. Lasch in Düsseldorf. Der letzte Freund verläßt ihn. 1250 fl.
Munkaczy in Düsseldorf. Die erste Haube. 800 fl.
Lasch in Düsseldorf. Schwarzwälderin. 300 fl.
J. Taanman in Amsterdam. Phantasie. 233 fl. 20 kr.
Ed. Zamacois in Paris. Ein Kavalier. 560 fl.
" " " " Spanische Scene. 700 fl.
O. v. Kamecke in Weimar. Lauterbrunthal. 525 fl.
Peters in Stuttgart. Mentone. 1000 fl.
E. Hartmann in Stuttgart. Römische Frauen. 600 fl.
Gude in Karlsruhe. Norwegische Walfängerbrigg läuft in den heimatblichen Hafen ein. 3800 fl.
H. Ten Kate im Haag. Die Erzählung des Gefechtes. 1633 fl.
Hébert in Genf. Condottieri. 373 fl. 20 kr.
Anna Peters in Stuttgart. Stillleben. 220 fl.
F. Rumpf in Frankfurt. Junge Dame. 350 fl.
R. Aßmus in Stuttgart. Landschaft. 450 fl.
E. Oehme in Dresden. Föhrenwald. 950 fl.
Niellssen in Karlsruhe. Norwegische Küste. 400 fl.
H. Rasch in Karlsruhe. Nachmittag am See. 200 fl.
L. Ritter in Nürnberg. Heidelberger Schloß. 250 fl.
J. Hébert in Genf. Ein Mönch. 130 fl. 42 kr.
Fr. Frey in Freiberg. 100 fl.
Fr. L. Ruben in Wien. Hofleben Papst Leo's X. 1800 fl.*)
R. Ribarz in Wien. Unter Buchen. 500 fl.
Echtler in Wien. Der Bettler und sein Kind. 450 fl.
G. Seelos in Wien. Auf der Höhe. 200 fl.
J. Brunner in Wien. Herbstabend. 700 fl.
G. Seelos in Wien. Am See. 200 fl.
A. Ebert in Wien. Familienszene. 350 fl.
L. Munsch in Wien. Alpenhütte. 300 fl.
O. v. Thoren in Paris. Meute. 800 fl.
R. Ruß in Wien. Sommerlandschaft. 500 fl.
R. Ribarz in Wien. Motiv aus Gablitz. 180 fl.
" " " " Motiv aus Steiermark. 150 fl.
H. Bource in Antwerpen. Rückkehr des Schiffers. 2750 fl.
Schampheleer in Brüssel. Der Rhein bei Arnheim. 1400 fl.
A. Eberle in München. Musikprobe. 1000 fl.
K. Hoff in München. Partie am Canal grande in Venedig. 700 fl.
M. Kaltenmoser in München. Geburtstag. 650 fl.
H. Höfer in München. Tyroler Wirthshaus. 530 fl.
Chr. Mali in München. Abend im Dorfe. 550 fl.
W. Bosbart in München. Partie am Chiemsee. 380 fl.
E. Gerhardt in München. Haupteingang zum Löwenhof der Alhambra. 660 fl.
J. Weingartner in München. Tischgebet. 150 fl.
C. Naumann in München. Ein alter Pechvogel. 180 fl.
Andreä in München. Capri bei Nacht. 1300 fl.
K. Rohde in München. Die Duellanten. 175 fl.
J. Nörr in München. Abendstimmung. 350 fl.
Maibach in München. Die Wildspitz von Travoi. 150 fl.
J. Brandt in München. Szene aus dem 30 jährigen Kriege. 1866 fl. 40 kr.
L. Böscher. Das Wetterhorn. 400 fl.
E. Heinel in München. Auf der Landstraße. 1150 fl.

---

*) S. unsere Abbildung in der Zeitschrift.

Meermann in München. Landschaft. 450 fl.
E. Schleich in München. Abenddämmerung. 800 fl.
Clara Folingsby in Newyork. Partie am Chiemsee. 800 fl.
Schlesinger in München. Haarschneiden. 440 fl.
Gebhardt in München. Landschaft. 250 fl.
T. Schieß in München. Landschaft. 250 fl.
Deibl in München. Süßer Freund. 160 fl.
G. Seeberger in München. In einem Thurm. 150 fl.
Fr. Gärtner in München. Arabische Straße. 180 fl.
L. v. Hagn in München. Münchener Sommervergnügen. 1750 fl.
Baumgärtner in München. Karnevalsscherz. 1000 fl.
B. Fries in München. Wald bei Heidelberg. 440 fl.
R. Beyschlag in München. Psyche. 1800 fl.
Jul. Lange in München. Zugspitze. 650 fl.
A. v. Ramberg in München. 4 Stücke aus Hermann und Dorothea. Zusammen 4000 fl.
Schwörer in München. Eintritt Nebukadnezar's in das Todtenreich. 125 fl.
A. v. d. Venne. Wallachische Post. 350 fl.
A. Lier in München. Morgen. 450 fl.
„ „ „ „ Abend. 460 fl.
„ „ „ „ Nacht. 460 fl.
A. Swieszewsky in München. Partie bei Umhausen. 800 fl.
Lindenschmit in München. Klosterfreuden. 200 fl.
L. Braun in München. Schwäbische Bauernkirchweih. 200 fl.
Ebert in München. 1000 fl.
E. v. Maffei in München. Beim Fuchsringeln. 660 fl.
Dürck in München. Die kleine Schulmeisterin. 600 fl.
Folingsby in Newyork. Das Lied ist aus. 800 fl.
Watter in München. Eine kurzweilige Fahrt. 1000 fl.
E. Adam in München. Rückkehr von der Parforcejagd. 350 fl.
W. Reinhardt in München. Stillleben. 200 fl.
Th. Alt in München. Mutterglück. 500 fl.
Dürck in München. Römischer Hirtenknabe. 400 fl.
K. Naumann in München. Der Liebesbrief. 475 fl.
H. Schaumann in München. Ertappt. 700 fl.
K. Herpfer in München. Die Amme. 900 fl.
Meisel in München. Trennung der Maria Elisabeth von ihrer Nichte Maria Theresia. 1300 fl.
Canton in München. Genrebild aus der römischen Campagna. 700 fl.
M. Fürst in München. Moses schützt die Töchter Jethro's. 600 fl.
A. Vischer in München. Ein Einjähriger. 1600 fl.
H. Lang in München. Ungarische Marktszene. 350 fl.
E. Schleich in München. Die Isar bei München. 1000 fl.
Stademann in München. Mondlandschaft. 900 fl.
E. Schleich in München. Landschaft mit Kühen. 800 fl.
A. Seitz in München. Wirthshausszene. 2800 fl.
Spitzweg in München. Liebesbrief. 400 fl.
Fr. Voltz in München. An der Tränke. 1000 fl.
R. Beyschlag in München. Auf dem Morgenspaziergange. 500 fl.
Spitzweg in München. Hauptwache.
K. Ebert in München. Eichenwald. 800 fl.
P. Körle in München. Im Ahnensaal. 400 fl.
Fr. Voltz in München. Abend am Weiher. 1400 fl.
„ „ „ „ Mißgeschick auf der Alm. 660 fl.
J. Benczur in München. Verhaftung Franz Rákóczy's von Siebenbürgen. 2400 fl.
H. Rhomberg in München. Wirthshausszene. 3500 fl.
H. Lang in München. Pferdetrieb in Ungarn. 650 fl.
R. Gienetti in Venedig. Benvenuto Cellini am Hofe Franz I. 746 fl. 40 kr.
Induno in Mailand. Eleonora d'Este erliegt dem Gram über Tasso's Schicksal. 700 fl.
Induno in Mailand. Kinderunglück. 700 fl.
P. Joris in Rom. Sonntag-Morgen vor der Porta del Popolo in Rom. 1630 fl. 20 kr.
W. Linnig. Flämische Stickerin. 175 fl.
Schampheleer in Brüssel. Bei Dortrecht. 746 fl. 40 kr.
Van Lerius in Antwerpen. Lieber Sterben. 2333 fl. 20 kr.
R. Lydias in Paris. Pifferaro. 140 fl.
J. Patrois in Paris. Doppelter Angriff. 560 fl.
Bossuet in Brüssel. Kircheninneres. 373 fl. 20 kr.
De Haas in Brüssel. Esel auf den Dünen. 2100 fl.
Tetar van Elven in Amsterdam. Bilderversteigerung in Holland. 400 fl.
Frln. van de Sande-Backhuyzen im Haag. Körbchen mit Blumen. 525 fl.
E. Perego in Mailand. Inneres des Mailänder Domes. 186 fl. 40 kr.
A. Marchaux in Paris. Junges Mädchen. 466 fl. 40 kr.
Fichel in Paris. Verhaftung eines Spions. 1633 fl. 20 kr.
F. A. Heullant in Paris. Nacht in Venedig. 1166 fl. 40 kr.
Leon y Escosura in Paris. König Philipp IV. von Spanien stellt Rubens Velazquez vor. 1166 fl. 40 kr.
Nieuwenhuys in Paris. Der Sturm. 1166 fl. 40 kr.
H. Coroenne in Paris. Die Trennung des Dauphin von seiner Mutter Marie Antoniette. 1166 fl. 40 kr.
C. de Cock in Paris. Abenddämmerung. 700 fl.
E. van Marke in Paris. Weide bei Incheville. 3033 fl. 20 kr.
L. Hartmann in München. Ein Bivouak von Fuhrleuten. 1200 fl.
E. Grützner in München. Deidesheimer. 500 fl.
Maibach in München. Riva. 150 fl.
L. Lassalle in Paris. Der Handwagen. 116 fl. 40 kr.
Spangenberg in Berlin. Schlafendes Kind. 380 fl.
Molnár in München. Badende Mädchen. 600 fl.
Fr. Adam in München. Gefangene Piemontesen von österreichischen Dragonern eskortirt. 1000 fl.
Graf v. Kalkreuth in Weimar. Montblanc. 2100 fl.
K. v. Enhuber in München. Häusliches Glück. 250 fl. Zeichnung.
„ „ „ „ Gestörtes Stelldichein. 250 fl. do.
Cl. Popelin in Paris. Die Wiedergeburt der Wissenschaften. (Email.) 2333 fl. 20 kr.

b) Plastik.

G. B. Lombardi in Rom. Die Unschuld. 1633 fl. 20 kr.
Carpeaux in Paris. Knabe mit Muschel. 100 fl.
M. Schulz in Rom. Badende Venus. 933 fl. 20 kr.
E. Müller in Rom. Pasquetta. 1166 fl. 40 kr.
A. Bottinelli in Rom. Die pompejanische Toilette. 1400 fl.
G. B. Lombardi in Rom. Der Frühling. 2800 fl.
Bottinelli in Rom. Junge Bacchantin. 256 fl. 49 kr.
G. Monteverde in Rom. Kinder mit einer Katze spielend. 4466 fl. 40 kr.
Luccardi in Rom. Herbst. 373 fl. 20 kr.
„ „ „ Sommer. 420 fl.
„ „ „ Frühling. 466 fl. 40 kr.
Tantardini in Mailand. Faust und Gretchen. 5600 fl.
G. Argenti in Mailand. Der Traum der Unschuld. 2333 fl. 20 kr.
E. Müller in Rom. Maddalena. 1160 fl. 40 kr.
L. Majoli in Rom. Die siegende Schönheit. 1160 fl. 40 kr.
R. Galli in Mailand. Bettler. 1633 fl. 20 kr.
A. v. Wahl in München. Bayerisches Pferd mit Hund und Knaben. 35 fl.
A. v. Wahl in München. Katzenfamilie. 10 fl. 48 kr.
„ „ „ „ „ Eskimo. 8 fl.
„ „ „ „ „ Tscherkesse. 10 fl.
E. Zocchi in Florenz. Michelangelo. 1866 fl. 40 kr.
Campi in Florenz. Bettelnder Amor. 1003 fl. 20 kr.
Parmantier in Paris. Ziege mit Kitz. 19 fl.
P. Calvi in Mailand. Othello. 933 fl. 20 kr.
Ch. A. Garnaud in Paris. Das Erwachen. 1400 fl.
Echtermeyer in Dresden. Tanzender Faun. 610 fl.

Korrespondenz.

Karlsruhe, Anfang December.

L. L. In den letzten Monaten hatte man alle Ursache, in die Thätigkeit des Vorstandes des hiesigen Kunstvereins bescheidene Zweifel zu hegen. Allerdings mochte die internationale Ausstellung zu München den Zufluß von Bildern vermindert haben, auch mochten durch die im jährlichen Turnus zu Freiburg im Breisgau stattgefundene Gesammtausstellung die dem rheinischen Kunstverein zugesendeten Gemälde absorbirt worden sein, immerhin aber hätte dann auf andere Weise, etwa durch Heranziehung fremder Galeriebilder oder anderer Werke tüchtiger Meister der eintretenden [illegible]be begegnet werden sollen. Erst mit dem verflossenen Monate sammelte sich

endlich wieder eine größere Anzahl Gemälde in dem Lokale des Kunstvereins in der Großh. Kunsthalle an; erlauben Sie mir eine kleine Umschau unter denselben zu halten. Die Sammlung enthält nur wenige Werke einheimischer Künstler, es sind zumeist Düsseldorfer und Berliner Bilder, welchen sich Einiges aus Stuttgart, Hannover rc. anschließt. Wie stets auf den kleinen Ausstellungen, ist auch hier die Landschaft vorherrschend, gleichwohl möchte dem Wenigen, was das Figurenfach bietet, den Vorrang zu überlassen sein. Ein großes allegorisches Gemälde „Glaube, Hoffnung und Liebe" von Professor Franz Schubert in Berlin nimmt in erster Reihe die Aufmerksamkeit in Anspruch, drei ideale weibliche Gestalten darstellend, deren symbolische Bedeutung sich aus ihren Emblemen und der Farbe der Gewänder erkennen läßt. Ein gewisser Ernst der Auffassung und der Empfindung kann man dem Bilde nicht absprechen, allein es fehlt ihm diejenige technische Vollendung, welche allein noch einem Werke, dessen stofflicher Inhalt in dieser Form schon so vielfach verwerthet worden ist, Interesse verleihen könnte. Eine ganz eigenthümliche, ebenfalls der Allegorie angehörige Schöpfung ist ein großer Karton von Uetz in Karlsruhe mit der Bezeichnung „Indemnität." Er stellt die bald nach der Schlacht von Königgrätz — gleichsam noch auf dem blutigen Schlachtfelde — eingetretene Ausgleichung zwischen der preußischen Krone und Regierung mit der Volksvertretung dar. Die übrigen Figuren überragend steht, auf eine wuchtige Keule gestützt, eine athletische Gestalt mit den unverkennbaren Gesichtszügen Bismark's, welche mit dem Bewußtsein des Siegers über den noch mit Todten bedeckten Kampfplatz hinschaut. Unter den Leichen der Erschlagenen sitzt eine jugendlich weibliche ideale Erscheinung, trauernd über das Elend des Krieges. Eine besondere Gruppe rechts besteht aus den Vorkämpfern der preußischen Volksvertretung im antiken Mantel, welche dem Sieger von Königgrätz unter Hinweisung auf die in vollen Säcken auf der Erde liegenden Gelder ihre Huldigung darbringen; nur Einer von ihnen — Jakoby — wendet sich ab. Das Bindeglied zwischen beiden Gruppen bildet ein auf dem Schlachtfelde gefallener Krieger. Ueber den Tod hinweg die Versöhnung, welche durch die in Wolken schwebenden Genien mit der Friedenspalme ihre Weihe erhält! Die Komposition ist im Ganzen nicht übel erfunden, die Aufstellung und Gruppirung beweist, daß der Künstler mit der Behandlung von Massen umzugehen weiß, die Ausführung des Details indessen läßt zu wünschen übrig und stellt die künstlerische Haltung des Ganzen etwas in Frage, so daß man fast glauben könnte, eine geschickte Hand vermöchte mit wenigen Strichen aus dem Vorhandenen eine Satire zu schaffen. Anerkennenswerth ist die verständige Vertheilung der Licht- und Schattenpartien, wodurch dem Bilde, trotz der anspruchslosen Behandlung in Grau und Grau, ein stimmungsvoller Ausdruck verliehen wird. Dem Vernehmen nach ist der Karton bereits in Privatbesitz übergegangen. Von Viktor Schubert in Paris ist eine „Walpurgisnacht", ein großes figurenreiches, der Göthe'schen Dichtung nachgebildetes Gemälde. Die Erfindungs- und Gestaltungskraft des Künstlers scheint dem Vorwurf nicht recht gewachsen. Dem Werke fehlt es an Größe und Einheit der Komposition; nicht einmal durch das rein äußerliche Mittel des Tones ist versucht worden, den einzelnen Gruppen einen Zusammenhang und dem Bilde eine malerische Gesammthaltung zu geben. Unter den Genrebildern sind manche beachtungswerthe Leistungen, von welchen wir vornehmlich „die Hülfreichen" von Professor Rustige in Stuttgart und „die Werbung" von demselben hervorheben. Ihres saftigen Kolorits ungeachtet können die beiden Bilder „die Lieblingstaube" und „die Bettler" von Weber in Freiburg kein Interesse erwecken. Vier Portraits des Frls v. Beck zeichnen sich durch getreue Auffassung, Klarheit der Farbe und sorgfältige Modellirung aus. Zwei Landschaften von Ebel in Düsseldorf verdienen wegen der gesunden und frischen Farbe und einer gewissen poetischen Auffassung der Natur bei aller Einfachheit des Motivs besondere Beachtung. Karl Eckermann in Hannover, der früher längere Zeit der hiesigen Kunstschule angehörte, hat sich den hiesigen Kunstfreunden mit einer trefflichen „Parthie am Ober-Rhein" in Erinnerung gebracht. Das große umfangreiche Gemälde ist eine mit künstlerischem Sinne behandelte Vedute, welche die liebliche Gegend in anziehender charakteristischer Weise wiedergibt; doch gebricht es dem Bilde an Stimmungsreiz. Nicht ohne Verdienst in Komposition und Farbe ist eine Landschaft von Röth in Düsseldorf, die bei ihrem anspruchslosen Inhalte doch den Beschauer fesselt, wozu nicht wenig die trefflich behandelte Thierstaffage beiträgt. Mit großen Ansprüchen tritt eine umfangreiche Landschaft in Abendstimmung von E. Koken in Hannover auf, vermag aber wenig Interesse zu erwecken. Das Gemachte und Gesuchte dieses stilistisch behandelten landschaftlichen Bildes tritt zu sehr hervor und überdieß fehlt dem Vortrage alle Kraft. Wie anziehend erscheint dagegen die kleine „Landschaft mit Schafen" von dem Franzosen A. Jacque, nur ein unbedeutendes Motiv, ein ödes Feld mit wenigen Bäumen, worüber bei stürmischem Wetter ein Schäfer seine kleine Heerde treibt, darstellend! Nicht die Größe, die Kühnheit und der Reichthum der Komposition, die fein abgetönte Ferne, die ängstlich sorgfältige Behandlung des Details ist es, was dem Bilde seinen Werth verleiht, seine Wirkung liegt vielmehr in der Kunst der französischen Realisten der Landschaft, mit der sie die Natur in ihrem innersten Leben zu erfassen und selbst dem anspruchlosesten Stück Erde einen gewissen Zauber zu entlocken wissen. Eine solide und ansprechende Leistung ist die „Einsicht in das Schächenthal" von J. Vollweider in Karlsruhe. Eine „Mondnacht im Winter"

von E. Donzette zeichnet sich durch eine feine Abstufung der Töne und bei einer gewissen Weichheit der Technik durch effektvolle Wirkung aus. Auch des Münchener Stademann Winterlandschaften fehlen nicht und schauen neben den „Palmen von Cordiphera" von Peters in Stuttgart recht kalt und todt darein, ungeachtet des Lebens der reichen Staffagen. Manche Landschaft wäre noch hervorzuheben, es mag indessen an dem Bemerkenswerthesten genügen. Nicht übel ist die Marine vertreten. Unter den Werken dieser Gattung möchten eine „Brandung an den Klippen" von W. Eschke in Berlin, eine farbige effektvolle „Küste bei der Insel Jersey" von A. Scherzer in Hamburg, „Holländische Schiffe bei Scheveningen" und ein kleines Seestück von Tabarius in Düsseldorf und „Auf der Trave bei Lübek" von Oesterlin in Lübek zu erwähnen sein. Auch das vorzugsweise von weiblichen Händen gepflegte Stilleben ist durch einen sauber und geschmackvoll behandelten „Markteinkauf" von E. Schuhmann in Karlsruhe repräsentirt, wozu sich in letzter Zeit noch ein trefflich gemaltes Früchte-Bild von Corregio in München gesellt hat. Im Ganzen wird man immerhin sagen müssen, daß sich der rheinische Kunstverein keines übergroßen Zuflusses von Bildern erfreut und daß insbesondere Werke namhafterer Künstler zu den Seltenheiten gehören. Der Absatz an Kunstwerken aus Mitteln und durch Vermittlung des Vereins ist freilich nur ein mäßiger, aber doch kein so geringer, wie vielleicht angenommen werden möchte. Nach dem Rechenschaftsberichte über das Ergebniß der im letzten Jahre gemachten Ankäufe hat der Ortsverein Baden 11,000 fl., Stuttgart 4800 fl, Mannheim 3500 fl., Karlsruhe 3022 fl., Mainz 2253 fl., Darmstadt 1647 fl., und Freiburg 1366 fl., zur Anschaffung von Bildern verwendet. Es ergiebt sich hiernach ein Gesammtsumme von nahezu 28,000 fl. — Stuttgart trat aus dem Verein aus, dagegen wurde der neu gegründete Kunstverein zu Heidelberg in den Gesammtverein aufgenommen.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Photographien nach Gemälden des Louvre, herausgegeben von der photogr. Gesellschaft in Berlin.

Die Wiedergabe von Staffeleibildern gehört ohne Frage zu den schwierigsten Leistungen der Photographie, die nicht blos mühsame und kostspielige Vorbereitungen aller Art, sondern auch besondere Sorgfalt, Geschicklichkeit und unverdrossene Ausdauer verlangen. Das Resultat wird stets von der Beschaffenheit der Originale bedingt sein, von der größeren oder geringeren Klarheit der Farbengebung wie von dem Grade der Erhaltung. Nur selten wird eine vollkommen reine Wirkung etwa im Charakter eines guten Stiches zu erreichen sein; aber trotzdem wird mancher Freund der Kunst solche photographische Reproduktion in gewisser Hinsicht dem Werke des Grabstichels vorziehen. Denn wenn wir beim Kupferstich das Original doch immer erst aus zweiter Hand empfangen, wobei die reproducirende Individualität immer, ob auch mit möglichster Zurückhaltung, zur Geltung kommt, so bietet die Photographie den unmittelbaren Niederschlag des ursprünglichen Werkes, giebt uns den Gedanken des Meisters unverkürzt in voller Beseelung, läßt uns die Art seiner Behandlung bis in die Feinheiten der Pinselführung erkennen und ertheilt außerdem unbestechliche Rechenschaft von dem Zustande des Originales. Kein Wunder daher, daß diese Art der Nachbildung sich immer mehr Bahn bricht und dem Studium wie dem Genuß der Kunstwerke große Förderung bereitet*).

Zu den gelungensten Arbeiten dieser Art gehören die Publikationen der photographischen Gesellschaft in Berlin, die früher schon Nachbildungen nach Gemälden des Berliner Museums und der Londoner Nationalgalerie herausgegeben hat, welche an Feinheit und Klarheit des Tons Nichts zu wünschen übrig ließen. Außerdem wurde durch anerkennenswerthe Mäßigung im Ansatz der Preise für die Verbreitung dieser schönen Blätter in die weiteren Kreise der Kunstfreunde in erfreulicher Weise gesorgt. Seit Kurzem haben sich die Bemühungen der Gesellschaft nun auf die Schätze der Galerie des Louvre gerichtet, um diese reichste aller Sammlungen, der sich bekanntlich nur die Galerie von Madrid zur Seite stellen kann, in getreuen Nachbildungen der kunstliebenden Welt mitzutheilen. Es liegt uns eine erste Reihenfolge von 24 Blättern vor, welche ein Urtheil über die Art der Wiedergabe und zum Theil auch über die Auswahl ermöglichen. Was zunächst die letztere betrifft, so hat offenbar der Gesichtspunkt vorgeherrscht, keine exklusiven Tendenzen zu verfolgen, sondern allen Schulen und Epochen möglichst gleichmäßig gerecht zu werden. Daher finden wir von den Italienern die älteren Schulen mit Fiesole, Perugino, Cima da Conegliano, Lorenzo di Credi, die Höhe der Entwicklung durch Werke von Lionardo, Raffael, Tizian und Correggio, die Nachblüthe durch Sassoferrato vertreten. Von den nordischen Schulen ist zunächst die altflandrische durch die köstliche Madonna Jan van Eyck's, die spätere durch zwei Bilder von Rubens, ein männliches Porträt und die Verklärung der Madonna repräsentirt. Die Landschaft hat durch einen Claude und die berühmten Mühlen von Hobbema sogleich mit den Spitzen ihrer entgegengesetzten Richtungen sich eingestellt. Dazu kommt das treffliche Architekturbild Canaletto's, S. Maria della Salute. Von den Spaniern finden wir Velazquez mit dem Porträt der Infantin Margarethe, in welchem die geniale Auffassung des großen Malers so klar zu Tage tritt, ferner Murillo mit einem seiner in großartigem Naturalismus dargestellten Bettelbuben und mit der sitzenden Madonna, die freilich von den ekstatisch verzückten visionären Conceptiones, in denen sein Schaffen culminirt, noch keine Ahnung geben. Eine durch die Umstände gebotene Courtoisie war es wohl, daß man die französische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts mit nicht weniger als fünf Bildern, darunter sogar drei von Boucher, bedachte, eine Rücksicht die hoffentlich beim weiteren Verlauf dieser Publikation zurücktreten und einer

*) Obwohl mit diesem Lobe der Photographie dem Kupferstich gegenüber, wie unsere Leser aus früheren Aufsätzen wissen, nicht ganz einverstanden, geben wir dem Urtheile des geehrten Mitarbeiters doch im vorliegenden Falle gerne Raum, da es sich hier in der That um eine in ihrer Art vollendete Leistung der photographischen Technik handelt. A. d. Red.

unbefangenen Abwägung des künstlerischen Werthes und der künstlerischen Bedeutung der Werke den Platz räumen wird.

Im Ganzen muß der Schwerpunkt solcher Publikationen doch immer auf den Werken des 15. und 16. Jahrhunderts ruhen. Wohl gelangt die Malerei erst im 17. Jahrhundert zu ihrer vollen Freiheit, indem die Richtung der Venezianer, eines Tizian und Paolo Veronese, zum Ausgangspunkt genommen und zu ihren letzten Consequenzen geführt wird. Die späteren Werke in ihrer vollen koloristischen Wirkung bei dem pastosen Farbenauftrag und der breiten Pinselführung wiederzugeben, ist vielleicht die schwierigste Aufgabe der Photographie. Um so anerkennenswerther ist es, wie in den vorliegenden Blättern die unverdrossene Ausdauer des Photographen selbst diese Schwierigkeiten überwunden und Werke wie die Porträts von Rubens und Velazquez, und die beiden Bilder Murillo's in ihrem eigenen Farbenzauber der Vorstellung nahe gebracht hat. Aehnliche Hemmnisse boten sich bei der Wiedergabe von Tizian's und Lionardo's weiblichen Porträts, bei welchen zwar nur in bedingter Weise eine Wirkung zu erzielen war, gleichwohl aber ein Schmelz und eine duftige Weichheit der Töne erreicht wurde, die kein Kupferstich besser zu geben vermöchte. Am bewundernswürdigsten ist indeß das Blatt nach Jan van Eyck's Madonna mit dem Donator, welche wegen des ungewöhnlich tiefen Farbenakkords, in dem sie gestimmt ist, einer photographischen Aufnahme unübersteigliche Hemmnisse in den Weg zu legen scheint, die aber gleichwohl in aller unabsehbaren Mannichfaltigkeit und Schärfe des Details deutlich herausgekommen ist. Von großer Kraft der Wirkung ist sodann Tizian's Porträt Franz des Ersten, von durchsichtigster Klarheit sind die Landschaften Hobbema's und Claude's, sowie das sonnig heitre Bild Canaletto's. Ueberall ist ein Erfolg erzielt, wie er vollkommener in ähnlichen Aufgaben schlechthin noch nicht gewonnen wurde.

Günstigere Bedingungen bieten sich schon bei Raffael. Zwar stand bei der Madonna Franz des Ersten das etwas schwere Kolorit mit den undurchsichtigen Schattenmassen einer vollkommenen Wiedergabe im Wege; unübertrefflich klar und rein dagegen tritt der Geist und die Kunst des Meisters uns in seiner belle jardinière entgegen, deren Reproduktion zum Schönsten gehört, was wir der Photographie verdanken. Den vollen Zauber der in Licht getauchten und von den Reizen des Helldunkels umflossenen Menschengestalt giebt das köstliche Blatt nach Correggio's Antiope, das ein wahrer Triumph der Photographie ist. Ebenso gelungen sind die Reproduktionen der Madonnenbilder Perugino's, Lorenzo's di Credi und Cima's da Conegliano, lauter Musterblätter, in welchen der Charakter der Originale bis auf die Farbenwirkung hin bestimmt und rein zur Geltung kommt. Nicht minder schön ist die „Krönung Mariä“ von Fiesole wiedergegeben, so daß die Fülle seelenhafter Lieblichkeit in all den kleinen ausdrucksvollen Köpfchen überall rein hervortritt.

Nach solchen Proben darf man mit Interesse dem weiteren Vorschreiten dieser werthvollen Publikation entgegensehen und ihr einen allgemeinen Erfolg voraussagen.

W. Lübke.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien hat, wie früher gemeldet, einen für die Kunst nicht unwichtigen Beschluß im Laufe dieses Jahres gefaßt: die Pflege und Förderung des Kupferstiches, sowie die thunlichste Vervollkommnung und Fortentwicklung dieser edelsten aller Vervielfältigungs-Arten wurde als eine seiner wichtigsten Aufgaben anerkannt. Besonders die jährlichen Vereins-Prämien-Blätter sollen hierzu den geeigneten Anlaß bieten. Schon für das Jahr 1870 werden solche Kunstblätter zur Vertheilung gelangen, und zwar drei für die Mitglieder der ersten Section (für Malerei) und drei für die Interessenten der zweiten Section (für Hervorrufung öffentlicher Kunstwerke). Dieselben werden in großem Albumformat erscheinen, von Professor Jakoby gestochen, und haben zum Gegenstand die reizenden Kartons zu den Vorhängen im neuen Opernhause von Rahl und Laufberger. Erstere Kartons werden in neun, letztere in sechs Bildern reproducirt. Jakoby ist bereits in vollster Thätigkeit und hofft die ersten Blätter schon im März 1870 öffentlich zur Ansicht auflegen zu können. Ein zweites neues Feld der Wirksamkeit hat die zweite Section des Vereins aus dem Anlasse gefunden, daß der Verein im Jahre 1853, als der Kaiser von Oesterreich aus Lebensgefahr gerettet wurde, zum freudigen Gedächtniß für die Votivkirche in Wien ein großes Altarbild gestiftet hat. Nunmehr, da dieser Kirchenbau sich dem Abschlusse nähert, zeigt es sich, daß derselbe für hervorragenden Bilderschmuck, seiner Bauart nach, nicht geeignet ist. Dagegen arbeitet der Erbauer der Kirche, Professor Ferstel, an einem Plane für die ganze innere Ausschmückung seines schönen Baues, um dieselbe mit dem Gebäude in Harmonie zu bringen. Auf dessen Anrathen beschloß soeben der ältere Kunstverein, statt eines Bildes, einen nach Ferstel's Entwurf stil- und kunstvoll ausgeführten Altar in der Votivkirche aufstellen zu lassen. Da dieses Werk in allen Theilen in die Hände von anerkannten Künstlern gelegt werden soll, so dürfte ein wirkliches Kunstwerk zu hoffen sein.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Drake's Schinkeldenkmal für Berlin** ist am 15. Nov. Mittags 1 Uhr enthüllt worden. Die Feier war durchaus würdig, und trotz des feinen Regens durch die Theilnahme einer zahlreichen Menge verherrlicht, in der alle bei dieser Gelegenheit zu erwartenden Kreise vollzählig vertreten waren. Der Hof wohnte an den Fenstern des Kommandanturgebäudes der Ceremonie bei. Die kurze und angemessene Festrede hielt der Geheime Oberbaurath Mac Lean. Die Inschrift enthält die Namen des Dargestellten, nebst den Daten seiner Geburt und seines Todes. Am Schluß der Festrede wurde mitgetheilt, daß auf Befehl des Königs der „Platz an der Bauakademie“ fortan den Namen „Schinkelplatz“ führen wird; die „Gensdarmen“ aber wollen Schiller noch immer nicht Platz machen. Nun, vielleicht kommt das auch, wenn das obdachlose Schillerdenkmal erst den Ort gefunden haben wird, wo sein Piedestal ruhen kann. — Das Schinkeldenkmal hat seinen Platz so angewiesen bekommen, daß es ein wenig hinter den in einer Flucht stehenden Denkmälern Beuth's und Thaer's zurücktritt. Ein Schreck fuhr uns durch die Glieder, als wir die Vorarbeiten an dieser Stelle in Angriff nehmen sahen; aber, da zumal Vorreden bei uns grundsätzlich nie angehört werden, wollten wir das Ende abwarten und erst hinterher unser revidirtes Urtheil aussprechen. Es hat sich dem fertigen Unheil gegenüber nur verschärft. Die Wahl dieses Platzes ist im höchsten Grade geschmacklos; die natürliche Stelle war an der Spitze des dreieckigen Platzes, etwas vor den anderen Denkmälern. Daß drei oder mehr Statuen, wenn ihre Zusammenstellung vor einem nicht ganz gedankenlosen und nur halbwegs ästhetisch gebildeten Urtheil bestehen soll, pyramidale Anordnung haben müssen, das hat man ja z. B. auch in München eingesehen. Das läßt sich erreichen, wie in Berlin bei Blücher zwischen York und Gneisenau oder in München auf dem Promenadeplatze, dadurch, daß man die mittelste Bildsäule größer macht, als die zur Seite stehenden, oder daß man gleich große in eine Linie stellt, sodaß oben wenigstens eine gerade Linie die Scheitel verbindet, besser aber, namentlich wenn, wie hier, der Platz unmittelbar darauf hinweist, indem man die mittlere vortreten läßt, so daß, in diesem noch entschiedener als in dem ersteren Fall, für den vorn stehenden Beschauer in der perspectivischen Ansicht ein pyramidaler oberer Abschluß entsteht. Hier aber sinkt die Linie in der Mitte ein, die Gruppe wirkt abscheulich, und auf dem einen Zurückstehenden ruht ein Druck, der die Geltung seiner Persönlichkeit beeinträchtigt. Wie unpassend das hier gerade in Rücksicht auf die

Dargestellten und in Rücksicht auf den Ort ist, sowie daß von einer solchen Unterdrückung des Zurückstehenden nicht die Rede wäre, wenn ihrer Zwei zu den Seiten ständen, sieht männiglich von selber ein. Unbegreiflich, wie nur irgend ein Mensch auf eine solche Aufstellung hat verfallen können! Auch im Publikum macht sich ein Gefühl der Unbehaglichkeit laut über den Eindruck dieser Anordnung. Das einfache Gefühl des schlichten Laien erkannte sofort am ersten Tage, was allerdings auch nicht schwer — vorher zu erkennen war.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.

Die kirchliche Kunstausstellung in Stuttgart. — Bemerkungen über die Anlage der kleinen evangelischen Kirchen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 50.

Ueber Fälschung alter Kunstgegenstände. — Die Ecole centrale et spéciale d'Architecture zu Paris. — Zeichen- und Fachschulen. — Anmeldungen zur Ausstellung von 1871. — Bücher-Revue. — Vorlesungen im Museum.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. November-December.

Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. (II. Beschreibung.) Von Dr. Karl Lind. (Mit 26 Tafeln und 1 Holzschnitt). — Nachträgliches zum Militärdiplom von Kustendje. Von Dr. Fr. Kenner. — Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl v. Sava. (Mit 6 Holzschnitten). — Ueber Kaiser Rudolph's von Schwaben Grabmal in Merseburg. Von Dr Messmer. — Neunkirchen in Nieder-Oesterreich. Von Hans Petschnig. (Mit 10 Holzschnitten.) — Wocel's Pravek zeme Ceské. — Beiträge zur Kunde der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 3 Holzschnitten.) — Das Siegel des St. Johannes-Spitals am Siechenals zu Wien. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die Krypta zu Göss. Von Dr. K. Lind. — Hostienbüchse, Eigenthum der Decanatkirche zu Melnik. (Mit 1 Holzschnitt.) Beiträge zur Geschichte der Siebenhirter. Von Dr. Ernst Edlen v. Franzenshuld. (Mit 1 Holzschnitt.) — General-Versammlung der historischen Vereine Deutschland's in Regensburg.

Journal des Beaux-arts. Nr. 21.

Sur David Jorisz et les singulières circonstances de sa vie. — Le Raphael du musée d'Angers. — Les maisons curieuses des villes du departement de l'Eure.

Gazette des Beaux-arts. November.

Prud'hon. — Le trésor de Hildesheim. (Mit Abbild.) — Exposition de l'union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. — Bernardino Luini. (Mit Abbild.) — Une épigramme de Michel-Ange; la chapelle des Médicis. — Sainte-Beuve. — Salon de Bruxelles. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. Nr. 41—44.

Congrès international des Beaux-arts appliqués à l'industrie. — M. Lacaze. — Explication de maisons romaines dans la forêt d'Eawy. — Les archives du ministère des affaires etrangères. — L'architecture civile en France et le décret du 26 mars 1852. — Nécrologie (J. P. Dantan, sculpteur; B. F. Henry, conservateur du Musée de Cherbourg.). — Le Louvre insuffisant pour contenir ses collections. — Collection Lacaze. — Restauration de l'église de S. Croce à Florence.

Chronique des arts. Nr. 45—46.

Le musée de Luxembourg rendu à l'état. — Exposition annuelle de Versailles. — Le musée de Toulouse. — Deux maitres inconnus (Jac. Quatroulx; M. Dreling). — Necrologie (Pierre Hébert; Em. Mangeon.)

Art-Journal. November.

Relics of Charles I. — Munich international exhibition. — The stately Homes of England. VIII. Knole house. (Mit Abbild.) — Recent improvements in minor British artindustrie. — Obituary (George Jones; G. B. Rosenberg; J. P. Dantan). — British artists No. 88. John Burr. — Ant. Wiertz.

Berichtigungen.

Im Nekrologe O. Jahn's in der Kunstchronik Nr. 3 d. J. S. 19., Sp. 2. Zeile 16 von oben lies: ihn statt ihm. S. 20. Spalte 2, Zeile 7 von oben lies: philologischen Disciplinen dort ein Boeckh zc.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: 1. von W. Engelmann, betreffend Meyer's Künstlerlexikon; 2. von der Photographischen

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. Januar.



Nr. 6.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der neue Saalbau des Bremer Künstlervereins.

Bremen, im Dezember 1869.

In meinem letzten Berichte aus unserer alten Hansastadt, in welchem ich Ihnen den Steinhäuser'schen Marmoraltar in der Stephanikirche und die Wiederherstellung des alten Farbenschmucks an unserem Gewerbehause schilderte, versprach ich Ihnen das nächste Mal vom Künstlerverein und seinem Leben und Streben ein Bild geben zu wollen. Es drängt mich um so mehr, mein Wort zu halten, da ich jetzt von einer Lebensäußerung desselben berichten kann, die ebenso erfreulich wie großartig und vielverheißend ist: ich meine der Vollendung seines imposanten Saalbaues, durch welchen der Verein in eine neue Phase tritt.

Sei darum zuerst eine kleine Skizze seines Entstehens Entfaltens und Wesens gegeben!

Es war im Jahre 1856, als eine Zahl von intelligenten Männern jeglichen Standes zur Gründung dieses Vereins sich verband, der, wie es in den Statuten hieß: „ein Mittelpunkt für künstlerische Bestrebungen und Interessen" sein sollte. Künstler wie kunstübende Dilettanten hatten die nächste Anregung dazu gegeben. Künstler nahmen demgemäß auch den ersten Rang darin ein, und so war der Name „Künstlerverein", der später so manchen Spott hervorrief, damals durchaus der richtige, obwohl schon nach kurzer Zeit, da die Zahl der hinzutretenden Kunstfreunde und bloß Genießenden die der wirklich ausübenden Künstler bei weitem übertraf, der Name „Kunstgenossenschaft" jedenfalls der naturgemäße dafür gewesen wäre.

Schon in der ersten Kindheit des Vereins, da er sich noch in den beschränkten Räumen eines Gasthofs bewegen mußte, war sein inneres Leben ein äußerst frisches, fröhliches und gesundes, und bei Allen ist die Erinnerung an jene Jugendzeit des Vereins eine wohlthuende und gesegnete. Man kam an gewissen Abenden der Woche zusammen, hielt Vorträge und Diskussionen über Gegenstände und Fragen der Kunst; man gründete eine Bibliothek und eine Sammlung von Zeitschriften und Kunstblättern; die Musiker erfreuten durch manches klassische Quartett und Trio, Dichter und Literaten lasen manche Proben ihrer Thätigkeit vor und eine gehobene, reizende, ja hoch heitere Geselligkeit verschönte viele Abende. So erhielt der junge Verein denn bald den besten und anlockendsten Ruf in der Stadt, so daß schon im zweiten Jahre seines Bestehens die Zahl seiner Mitglieder weit über zweihundert war, obwohl sein Leben und Wirken noch stets ein mehr inneres, nicht öffentliches blieb. Mit einem Male aber sollte er auch eine öffentliche, wahrhaft bedeutsame und hervorragende Stellung in der Kulturentwicklung unsrer Stadt einnehmen.

In der unmittelbaren Umgebung unseres alten Domes nämlich befanden sich an einer Stelle allerlei verworrene, vielfach verbaute und zerfallene Hallen und Gewölbe, wüste Räume, welche jahrelang den Dienst eines Güterschuppens und Waarenlagers versehen hatten. Wenige kannten sie, Keiner achtete ihrer, bis gerade, als der Verein sich nach einem größeren und besseren Lokale umsah, ein hervorragendes Mitglied desselben, nämlich unser genialer Architekt Heinrich Müller (der nachherige Erbauer der Börse) einmal zufällig diese alten Baulichkeiten betrat. Mit schnell prüfendem Blick nahm er zu seiner freudigen Ueberraschung wahr, daß hier in tiefster Verkommenheit und Entwürdigung ein edles Baudenkmal des Mittelalters begraben sei, aus welchem zugleich die schönsten und würdigsten Räume für den jungen Künstlerverein geschaffen werden könnten. Mit staunenswerther

Schnelligkeit ward der Plan ausgearbeitet und in's Werk gerichtet, die Bausumme durch Zeichnungen von Aktien aufgebracht; begeistert ging man an die Arbeit, rasch sanken alle entstellenden und verhüllenden Mauern, es verschwanden die Schuttberge, Säule neben Säule erschien, Bogen an Bogen, Gewölb an Gewölbe, und kaum war ein kurzer Sommer und Herbst vergangen, so zog schon der Verein jubelnd unter Sang und Klang in die wiedererstandenen Prachträume ein, deren dreischiffige gothische Halle, mochte sie nun einst ein alter Kapitelsaal oder ein Refektorium gewesen sein, hinfort eine wahre Zierde unsrer Stadt und vor Allem die Freude und der Stolz des Vereines ist. Diesem ging jetzt wie mit einem Male eine neue glanzreiche Zukunft auf, und er nahm von nun an, nachdem er seiner Vaterstadt solch ein Werk der Vergessenheit und dem Verfall entrissen und wiedergeschenkt hatte, eine ehrenvolle öffentliche Stellung einnahm, indem er zugleich in schönster Harmonie alle verschiedenen Kunstzweige zur Mitwirkung heranzog.

Zum äußeren Giebelschmuck der herrlichen Halle schuf der eben aus Rom zurückgekehrte Bildhauer Kropp eine treffliche Kolossalstatue des heiligen Lucas (abgebildet im Jahrgang 1863 der Leipz. Illustr. Ztg.), nachdem bereits verschiedene hiesige Maler das Innere mit den Portraitmedaillons von Göthe, Schiller, Mozart, Ludwig Devrient, Schinkel, Rauch u. Cornelius geschmückt hatten, zu denen sich später noch die von Palladio, Raffael und Rubens gesellten.

Auch die Vorträge und Musikaufführungen nahmen von nun an einen größeren und öffentlicheren Charakter an; heitre Feste voll Humor und Leben und ernste, sinnig geschaffene Gedenkfeierlichkeiten wechselten mit einander ab; eine kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessante Ausstellung bremischer Alterthümer ward veranstaltet; ein überaus glanzvolles und großartiges Kostümfest führte das Bild der alten erzbischöflichen Zeit wieder vor die Sinne; lebende Bilder und kleine dramatische Darstellungen durften nicht fehlen; der ernsteren Forschung lag die Vereinsabtheilung für Geschichte und Alterthümer ob; Bibliothek und Alterthumssammlung wuchs auf's Erfreulichste und das von seinem trefflichen und leider so früh hingeschiedenen Präsidenten meisterhaft redigirte „Bremer Sonntagsblatt“ war das literarische Organ des Vereins, der von nun an eine erquickende Oase, ein schöner Lichtpunkt in dem bisher fast nur materiellen Leben und Streben unserer Handelsbevölkerung bildete. Ja, Pletzer wußte dem Verein eine solche sociale Stellung zu erringen, daß es für Jeden eine Ehre war, ihm anzugehören.

So konnte es nicht fehlen, daß der Zudrang zum Verein bald ein wirklich massenhafter wurde. Unter den anderthalbtausend seiner Mitglieder sah man auch bald alle Stände repräsentirt, vom Bürgermeister und reichen Handelsherrn bis zum Handwerker. Wer nur irgendwie Sinn und Herz für ideale Bestrebungen oder wer echte Freude an der Kunst hatte, war Mitglied des Vereins, der von jetzt an in Wahrheit erfüllte, was man bei seiner Gründung als dessen Ziel hingestellt hatte: ein Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen unserer Stadt zu sein.

Seit dem frühen Tode seines so liebenswürdigen und reichbegabten Präsidenten Pletzer und dem Fortziehen andrer bedeutender Mitglieder des Vereins wollte es scheinen, als ob ein Sinken, ein Abnehmen seiner Thätigkeit zu merken sei; dazu kam noch der große Um- und Aufschwung, den das Jahr 1866 in den politischen Verhältnissen mit sich gebracht hatte und der für das Kunstleben vorläufig keineswegs günstig war. Genug, es trat wirklich ein mehrjähriger Stillstand, ein Ermatten, ja ein förmliches Stagniren ein, bis nun auf einmal wieder ein bedeutsames Zeichen schönster und zukunftverheißender Lebens- und Thatkraft zu Tage getreten ist.

Wie schon erwähnt, gehören die Räumlichkeiten des Vereins zur unmittelbaren Umgebung unseres alten und baugeschichtlich so interessanten Doms. Sein schöner, aber sehr verkommener Kreuzgang frühgothischen Styls schließt sich hart daran, sein tiefbraunes hochragendes Gemäuer bildet mit imposanter Massenwirkung den Hintergrund, aber allerlei unschöne Häuser beengen und verdecken zum Theil das interessante Architekturbild. Auf Anregung von Hermann Allmers, der in der Weserzeitung ebenso begeistert wie schmerzvoll auf die hohe Schönheit, wie auf die tiefe Verwahrlosung des alten Kreuzgangs hinwies, faßte jetzt der Künstlerverein den Entschluß, mit einem Male durch einen großartigen Umbau unserm Dom eine würdige Umgebung zu verleihen.

Zuerst galt es ihm dabei, unserer Stadt einen größeren und würdigen Musiksaal zu schaffen, dessen sie so lange schon bedurfte. Dieser Saalbau steht jetzt in herrlicher Vollendung da. Ueber der untern Versammlungshalle und einem Theile des alten Kreuzgangs erhebt er sich. Hundert vier und vierzig Fuß beträgt seine Länge, sechs und fünfzig seine Breite; sein Dachfirst ragt volle hundert Fuß über dem Boden; sein Giebel aus prächtig braunem Portasandstein schaut mit zwei mächtigen Spitzbogenfenstern und den beiden Statuen des heil. Lucas und Petrus (beide von Kropp) auf den freien Platz, die „Domshaide“, hinaus, den die bronzene Gustav-Adolf-Statue schmückt, während oben in seinen Seitenmauern gleichfalls eine Reihe edelgeformter Spitzbogenfenster ein treffliches Licht in den mächtigen Raum wirft. Eine gothische Holzdecke endlich, getragen von durchbrochenen Bogen, schließt denselben oben ab. Dichter- und Künstlerbildnisse schmücken diese, sowie zwei allegorische Gruppen die Schlußwand, flüchtig und talentvoll, obwohl nur provisorisch, von dem jungen Oldenburger Historienmaler Arthur Fitgar geschaffen. Der Eindruck dieses Saals ist ein ebenso prächtiger wie ernster, eine echte Oratorienhalle

könnte man ihn nennen, wozu ihn die noch fehlende Orgel vollends schaffen würde. Das feste Orchesterpodium allein ist so hoch und geräumig, daß unter ihm sogar noch ein kleiner Saal mit Nebenzimmern angelegt werden konnte. Und daran nun stoßen wieder andre schöne Räume, z. B. ein interessantes Octogonzimmer, prächtig geschmückt mit alten goldschimmernden Ledertapeten, altem geschnitztem Friese und einem Kamin, gleichfalls mit reichem Skulpturschmucke versehen, Bruchstücken aus einem nun abgebrochenen Patrizierhause. Dieser Prachtraum ist zunächst nur für die Sitzungen der historischen Abtheilung des Vereins bestimmt; ein anderes, gleichfalls achteckiges Gemach darüber wird deren Sammlung von Alterthümern aufnehmen; nebenan stößt das stattliche Spitzbogengewölbe der Bibliothek; in der Tiefe endlich befinden sich die Küchen-, Wirthschafts- und Vorrathsräume, Alles und Jedes daselbst so praktisch und gediegen, daß es eine Lust anzusehen ist.

Am 5. November dieses Jahres ward der ganze stolze Bau feierlich eingeweiht, mit Prolog, Festrede und großartiger Musikaufführung (Beethoven's Jubelouverture und Haydn's Schöpfung) in der Oratorienhalle, deren Akustik eine ausgezeichnete war, mit einem fröhlichen Festmahl in den unteren Refektoriumshallen und zur Freude von Tausenden, die daran theilnahmen, vor Allem aber zum gerechten Ruhm des gefeierten Schöpfers dieses Werkes, Heinrich Müller's, zugleich jetzigen Präsidenten des Vereins, dem er eine Wohnung geschaffen, wie sicherlich kein anderer in der Welt sie schöner besitzen mag.

Der fünfte November 1869 ist somit zu seinem zweiten Ehrentage geworden, denn gerade an diesem Tage ward vor fünf Jahren der andere große Bau des Meisters eröffnet, unsere neue Börse. Darum durfte ihm auch jetzt der wohlverdiente Lorbeerkranz beim Feste nicht fehlen.

Möge ihm und uns Allen nun bald die größere Freude werden, auch den noch übrigen Theil seines Planes verwirklicht zu sehen, die Niederreißung der verunstaltenden Häuserreihe, die Wiederherstellung des alten Kreuzganges und endlich, was die Krönung des Ganzen wäre, — die Auferstehung des fehlenden zweiten Domthurmes!

Zwischen Marktplatz, Domshof und Domshaide liegend, würde dann durch das alte Rathhaus, die neue Börse und endlich den Dom selbst sammt seiner Umgebung eine Architekturgruppe geschaffen, wie sie an Großartigkeit und malerischer Wirkung nicht viele deutsche Städte aufzuweisen hätten.

H. A.

Korrespondenz.

Berlin, im Dezember 1869.

A. In Sachse's Salon ist gegenwärtig großer Reichthum an neuen Bildern und zwar nicht nur, wie gewöhnlich, an Landschaften, sondern auch an historischen Genre- und Kostümstücken kleineren und größeren Maßstabes, sowie an Thierstücken, eigentlichen Genrebildern und Porträts. Aus der großen Anzahl besserer Bilder nenne ich nur wenige, die ihren Eigenschaften nach besondern Anspruch auf Beachtung machen können. Das glänzendste unter allen ist Paul Meyerheim's „Heuernte“, meiner Ansicht nach überhaupt das Vorzüglichste, was der Künstler bis jetzt geschaffen hat. Auf großem Wiesenplane, welcher links durch den Saum eines Tannenwaldes begrenzt ist, steht ein Heuwagen mit zwei prächtigen Ochsen bespannt. Ein im Heu am Boden liegender Junge wehrt ihnen mit einem Zweig die Fliegen ab. Auf dem Wagen steht ein Mann, welcher von einem anderen unten stehenden ein neues Bündel Heu in Empfang nimmt, während ein Bauernmädchen weiter rückwärts mit der Arbeit beschäftigt ist. Andere haben die Arbeit bereits verlassen und wenden sich heimwärts dem Dorfe zu, dessen Dächer vom Hintergrunde her sichtbar werden. Die Farbe ist von großer Frische und der Auftrag breit und keck. Das Bild ist naturalistisch im Einzelnen, wie nur eines von den früheren. Und doch liegt ein sanfter, duftiger Hauch auf den Gegenständen, nach der Ferne zu geht er in das zarte Blau über, welches der Spätsommerlandschaft vorzugsweise eigen ist. Die Stimmung der Landschaft kommt zu ihrem vollen Rechte trotz der so bestimmt betonten, realistisch gehaltenen Staffage des Vordergrundes. In diesem Gegensatze zwischen stofflicher Wahrheit und poesieähnlicher Naturstimmung liegt der Hauptreiz des schönen Bildes, das leider nicht uns erhalten bleibt, sondern in Kurzem an den Ort seiner Bestimmung, nach Brüssel, abgehen wird. — Demnächst sammelt ein wundervolles Thiergenre von Gebler (München) die Zuschauer um sich. Es ist koloristisch und überhaupt technisch kaum geringer als das obengenannte Bild, und der Künstler hat sogar versucht, seine Figuren, die Insassen eines geräumigen Stalles, in einen lebendigen und äußerst vergnüglichen Rapport zu einander zu setzen. Mit wirklichem Behagen und nicht nur mit der Zufriedenheit, die sich an dem wohlgelungenen Ausdruck des einzelnen Thiertypus genügen läßt, betrachten wir die prächtig-natürlichen Stierkälber zur Linken, die mit einem schwarzen, behaglich käuenden Ziegenbocke im Hintergrunde Blicke wechseln. Dazu schnattert eine kleine Entenfamilie, mit sichtlicher Neugier die dort sich entspinnende Unterhaltung überwachend. So ist denn das schöne Bild geeignet, wie nur selten ein Thierstück, ein allgemeines Interesse zu erwecken. — Bedeutend ist ferner, wenn auch nicht in allen Stücken erfreulich, ein kleines Bild von C. Gussow: Pan mit einer Nymphe ringend, beide in Brustbildhöhe sichtbar, zwischen grünem Schilfrohr, durch welches grelles Sonnenlicht einfällt. Die Behandlung ist von erstaunlicher Breite und das Spiel der Lichter im grünen Rohr und auf den Körpern der Ringenden von wundervollem Glanz. Trotz dieser Eigenschaften trägt die Erscheinung des Bildchens

die Merkmale absichtlich gesuchter Besonderheiten an sich, denen gegenüber das anerkennende Wohlgefallen zumeist auf die technischen Einzelheiten angewiesen ist. — Zum Schluß mag noch Camphausen's „Dragonerattaque bei Nachod“ (Leutnant von Raven) erwähnt werden; es ist von lebendiger Bewegung und leidlicher Technik, ohne vor ähnlichen Bildern des Künstlers merklich sich auszuzeichnen.

Der Kunstverein unter den Linden weist mehr als die doppelte Anzahl Bilder gegen den Bestand der letzten Zeit auf. Darunter ist, wie gewöhnlich, sehr viel Mittelgut und ein Theil Dilettantenarbeit. Gute Landschaften sind ausgestellt von J. Hermes (Düsseldorf), dem wir fast immer hier begegnen, darunter eine besonders schöne Märkische Landschaft: Häuser von Erlen umgeben, fein in der Stimmung und leicht und duftig gemalt. Ferner hängt hier ein schöner, von reichlichem Wasser durchzogener Wald, dessen Bäume im dunstgeschwängerten Herbstsonnenschein goldig glänzen, vorne links mit einem Hirsch staffirt. Der Künstler — vielleicht auch eine Künstlerin, wenn der gesammte Eindruck und die einzelnen Merkmale nicht täuschen — heißt M. Zierold. — Rudolf Schick (Berlin) hat die Frucht eines römischen Aufenthaltes, in einem Bilde („Rückkehr aus dem Gebirge. — Apennin“) ausgestellt, welches freilich auf den ersten Blick einen absonderlichen Eindruck macht. Fast die ganze Bildfläche, von oben bis an den unteren Rand, ist von einem sanft abfallenden Gebirgskamm eingenommen; ein schmaler Streif Himmel nur und ein kleines Stückchen Ferne ist an einer Stelle sichtbar. Der Boden ist von röthlichem oder kreidig-gelbem Gestein und von spärlichem Schlingkraut ähnlicher Farbe bedeckt. Das macht zunächst einen wunderlichen Eindruck und sieht mehr einer geologischen Studie als einem Bilde ähnlich. Auf diesen Grund ist eine reizende Staffage gesetzt, Ziegen, die vom Gebirg heimkehren und in munteren Sprüngen vor und hinter ihrem Hirten, einem halbnakten, etwas idealisirten syrinxblasenden Jungen, daher laufen. Die Figuren heben sich nicht plastisch genug gegen den Grund ab, das Bild hat überhaupt nicht Lokalfarbe genug, um die fehlende Kraft der Zeichnung zu ersetzen. Hat man aber erst an die gebrochenen Töne sich gewöhnt, so empfindet man Freude an der Erfindung und Anordnung, die von einem Talente zeugt, welchem man gerne einmal wieder mit einer mehr durchgearbeiteten Leistung begegnen möchte. — Anziehend sind vier kleine Landschaften des Norwegers Magnus von Bagge (Berlin), wasserreiche Gebirgspartien seines Heimatslandes darstellend. Wie seine früheren Bilder, sind sie von einer in's Detail gehenden Sauberkeit der Zeichnung, wie wir sie an Oelbildern heute kaum noch gewohnt sind; überall begegnen wir scharfen Umrissen, als ob die Feder, wie bei getuschten Federzeichnungen, anstatt des Pinsels sie gezogen hätte. Weil aber die Farbe durchaus selbständig der Zeichnung folgt, weil sie in ihren Nüancen eben so mannichfaltig, wie jene bestimmt ist und dazu in ihrer silberklaren Tönung einen besonderen Vorzug zeigt, so verliert sich der Eindruck jener Eigenthümlichkeit bald. Ohnehin zeigt die Gebirgswelt, wenn sie in reinem, wolkenlosem Sonnenlichte steht, schärfere Silhouetten, als unser Auge sie zu sehen pflegt. — Das einzige Figurenstück von Bedeutung ist „das Ende der Schlacht bei Leipzig“ von Nicutowski, ein Längenbild, welches in ziemlich geradliniger Anordnung den Angriff der von rechts heranziehenden preußischen Landwehr gegen die auf der Linken stehenden Gardegrenadiere Napoleon's darstellt. Die Zeichnung ist fließend und korrekt, die Farbe von einer angenehmen Klarheit, ungetrübt durch Staub und Pulverdampf, die auf unsern Schlachtenbildern häufig die Hauptsache sind und jeden Anspruch an Zeichnung und Kolorit mit dem zwingenden Hinweis auf die Naturwahrheit jener Bestandtheile zurückweisen.

Karlsruhe, Anfang Dezember. (Schluß.)

Die für die Rheinbrücke zu Mannheim bestimmte Statuengruppe vom Bildhauer Möst in Karlsruhe ist nunmehr an ihren Bestimmungsort abgegangen. Sie ist in grauem Sandstein ausgeführt und besteht aus drei Kolossalfiguren — von beiläufig doppelter Lebensgröße, — von welchen sich als Mittelfigur auf erhöhtem Postament eine Minerva als die verkörperte Göttin erfinderischer und muthiger Thatkraft darstellt; neben ihr befindet sich linkerseits, halb sitzend halb liegend, Merkur, den Handel und Verkehr repräsentirend, und auf der andern Seite eine sitzende weibliche Figur mit einem Spinnrocken, als die sinnbildliche Darstellung des Gewerbes und der Industrie. Die beiden erstgenannten Figuren geben sich auf den ersten Blick als die olympischen Gottheiten zu erkennen, mit der dritten ist sich die Komposition untreu geworden und mit einem Male von den traditionellen Gestalten der antiken Sage zur reinen Allegorie übergesprungen. War unter den halben und ganzen Göttern der griechischen und römischen Mythologie ein Vertreter für Industrie und Gewerbe nicht zu finden, so blieb unseres Erachtens nichts übrig, als die beiden andern Figuren ebenfalls zu allegorischen Gestalten herabzudrücken, anstatt sie strenge der griechischen Tradition nachzubilden. Die Mittel- und Hauptfigur ist der Pallas Athene der Alten in dem zierlichen Gewande des dorischen Stammes nachgebildet. Die gelungenste und eigenartigste Schöpfung ist die Figur des Merkur, in dessen ganzer Erscheinung, in der bewegten Geberde, der Spannung der Muskeln und in dem durchgebildeten Kopfe körperliche und geistige Gewandtheit, Energie und die stete Bereitschaft zu thatkräftigem Handeln sich unverkennbar aussprechen. Ruhiger,

gemäßigter gibt sich die dritte Figur. Die zarten und und weichen Formen des Weibes, die schön und edel gehalten sind, bedingen diesen Ausdruck. Die Gruppe baut sich pyramidalisch auf, von der stehenden und etwas höher gestellten Mittelfigur aus ziehen sich die Linien nach links und rechts längs der tiefern Seitenfiguren herab; klar und fließend geben sich die Konturen und erhöhen den wohlthuenden Anblick des Ganzen. Da und dort erinnert die Behandlung der Formen, wenn auch nur in leisen Spuren, an die Plastik des Rokoko, auch erscheinen die Köpfe der Figuren etwas schwer und die Leiber auffällig schmal; im Uebrigen ist das Werk frei von peinlichen Kleinigkeiten und jeder Trivialität. Durch einen sorgfältigen und sehr saubern Schliff ist den nackten Figurentheilen eine feine und sanfte Oberfläche gegeben und überhaupt dem Materiale trotz seiner stumpfen und glanzlosen Oberfläche soviel Leben wie möglich abgewonnen. Die Gruppe kommt auf die hohe steinerne Eingangspforte zur Gitterbrücke zu stehen; obwohl in erster Reihe nur dekorativer Schmuck, wird sie doch ihres künstlerischen Werthes wegen eine selbständige Bedeutung behaupten.

Dem Streben der Neuzeit folgend, das, was unserer Kunstübung in hohem Grade fehlt, den Zusammenhang mit dem Gewerbe ihr wiederzugeben, hat Professor Feodor Diez in einer kleinen Brochure die Frage in Anregung gebracht, ob nicht der Kunstschule zu Karlsruhe, welcher der Verfasser der Schrift für das laufende Jahr als leitendes Mitglied vorsteht, eine Organisation gegeben werden könnte und sollte, welche sie zugleich zur Ausbildung des Kunstgewerbes befähigte. Es sind in dieser Beziehung von dem Verfasser beachtungswerthe Vorschläge gemacht worden, wobei überall vorausgesetzt zu sein scheint, daß die Kunstschule, welche bisher eine Hofanstalt war und aus Mitteln des Hofes unterhalten wurde, in eine Staatsanstalt umgewandelt und aus Staatsmitteln dotirt würde. Um der Sache im Kreise der Volksvertretung Eingang zu verschaffen, wurde die Denkschrift den Mitgliedern der beiden Kammern mitgetheilt, worauf denn die Berathung des Budgets des Handelsministeriums bei der Ausgabeposition für die Landesgewerbehalle zur Besprechung der in der Diez'schen Denkschrift gemachten Vorschläge geführt hat. Man erkannte wohl die Nothwendigkeit einer Verbesserung und Hebung des Zeichenunterrichts in den Volksschulen an, und glaubte dieß am zweckmäßigsten durch Verwilligung einer entsprechenden Summe für die Ertheilung von Zeichenunterricht in den Schullehrerseminarien zu erreichen. Die Sache ist vorerst in die Kommissionen zur vorberathenden Behandlung und zur weiteren Berichterstattung an die Kammer zurückgewiesen, im Ganzen aber wird man nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß wenig Geneigtheit vorhanden ist, auf die Vorschläge des Prof. Diez in dem von ihm beabsichtigten Sinne und Umfange, insbesondere auf Umwandlung der Kunstschule in eine „Hochschule der Industrie“ als Staatsanstalt einzugehen. Wie nun der schließliche Ausgang der Sache sich gestalten mag, immerhin wird man dem Verfasser der Denkschrift Dank wissen, in einer Lebensfrage der Kunst sowohl als der Kunstindustrie ein zu beherzigendes Wort gesprochen zu haben.

Gerüchtweise verlautet, daß Maler Riefstahl als Professor für das Genrefach an unsere Kunstschule berufen worden sei und diesem ehrenvollen Rufe folgen werde. Seine Leistungen als Künstler sowohl als seine tüchtige und liebenswürdige Persönlichkeit würden ihn für den Lehrerberuf sehr wohl befähigen. Professor Descoudre, der seit Jahren an derselben Anstalt als Lehrer der Historienmalerei wirkte, längere Zeit aber wegen Krankheit seinem Berufe entzogen war, soll sich soweit wieder erholt haben, daß er sowohl die eigene künstlerische als auch die Thätigkeit als Lehrer wieder aufzunehmen in der Lage sei. Erfüllt sich die Berufung Riefstahl's, so wäre die Karlsruher Kunstanstalt wieder vollständig mit tüchtigen Lehrkräften versehen. Immerhin aber wird der Weggang des Koloristen Canon, der als ein rühriges Ferment der Anstalt diente, zu bedauern sein. Derselbe ist nach Stuttgart übergesiedelt.

Der als Professor der Kunstgeschichte am hiesigen Polytechnikum angestellte Dr. Alfr. Woltmann hat für die Mitglieder der Kunstschule und Freunde der Kunst regelmäßige Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte eröffnet, die zahlreich besucht sind. Auch um die hiesige Gemäldegalerie hat sich Woltmann Verdienste erworben. Die Bilder der Galerie wurden nach seiner Anordnung zweckmäßiger aufgestellt, falsche Bezeichnungen beseitigt und, wo möglich, durch die richtigen ersetzt; auch eine Reihe von Kunstwerken, welche in andern dem Publikum nicht zugänglichen Staatsräumlichkeiten zerstreut waren, wurden der Galerie, der sie ursprünglich angehörten, auf Woltmann's Bemühungen hin wieder zurückgegeben.

Nekrolog.

C. **Johann Carl Bähr** †. Die Kunstakademie zu Dresden hat am 29. Septbr. durch den Tod einen ihrer Lehrer, den Professor Joh. Carl Bähr, verloren. Derselbe, am 18. Aug. 1801 in Riga geboren, war ein Enkel des Erbauers der Dresdener Frauenkirche. Er hatte sich unter Matthäi zum Maler ausgebildet und war seiner Zeit ein gesuchter Porträtist, doch hat er sich auch auf anderen Darstellungsgebieten nicht ohne Erfolg bewegt. Von seinen Historienbildern dürfte eine Darstellung der „Wiedertäufer zu Münster“ am bekanntesten sein. Das Bild wurde von dem sächsischen Kunstverein angekauft und fand durch letzteren in einer Lithographie Vervielfältigung. Ein zweites großes Bild „der Tod Iwan des Schrecklichen“ befindet sich in der Dresdener Gemälde-Galerie. Bähr war ein vielseitig gebildeter Geist, der auch literarisch nach verschiedenen Richtungen hin thätig war. Neben der Alterthumswissenschaft beschäftigte er sich mit der Naturwissenschaft und besonders war er ein begeisterter Anhänger der Goethe'schen Farbentheorie. Durch Rede und Schrift trat er für die letztere gegen die Newton'sche Farbenlehre ein. Sein Buch: „Vorträge über Newton's und Goethe's Farbenlehre. Dresden 1863.“ wird in dem Kampfe der beiden Theorien immer, und namentlich für Künstlerkreise, eine beachtenswerthe Erscheinung bleiben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

B. **Die fünfzigjährige Jubelfeier der k. Kunstakademie zu Düsseldorf,** welche im Juni v. J. so festlich begangen wurde, ist nunmehr in einem Buche von Ludwig Bund ausführlich beschrieben worden (Verlag von H. Budich in Düsseldorf). Dasselbe enthält eine historische Einleitung über die Gründung und Entwickelung der Akademie, die Schilderung der verschiedenartigen Festlichkeiten nebst sämmtlichen Reden und als Anhang das Reglement für die königl. Kunstakademie zu Düsseldorf vom 24. November 1831 vom Minister von Altenstein, welches hier zum erstenmale veröffentlicht erscheint und in mancher Hinsicht von Interesse sein dürfte. Das höchst elegant ausgestattete Werk wird gewiß von den vielen Festtheilnehmern sowohl wie von allen Kunstfreunden freundlich aufgenommen werden, da es eine bedeutungsvolle Begebenheit im Leben der Düsseldorfer Akademie in würdiger und ansprechender Weise schildert.

A. **Die dritte große Versteigerung** von Oelgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen neuerer Meister, welche am 19. und 20. November v. J. durch die Sachse'sche Hofkunsthandlung im Lokale der permanenten Ausstellung abgehalten wurde, führte zum Verkaufe sämmtlicher (143) Nummern. Hohe Preise sind nicht erzielt worden, doch ließ sich das voraussehen, da die Geschäftsleitung von vornherein beschlossen hatte, ein Treiben der Käufer nicht zu gestatten und nur die reelle Ansteigerung entscheiden zu lassen*). Um so günstiger war die Gelegenheit für die Käufer. Unter der Menge des Versteigerten befand sich eine Reihe vorzüglicher Sachen, die wir kurz hervorheben wollen.

1. Oelgemälde: Fritz Bamberger, „Herbstmorgen am Starnberger See" (1867), angekauft durch Herrn Michelis (175 Thlr.) — Ch. Hoguet, „Hirten an der Meeresküste", (1869), durch Hrn. Sachse (121 Thlr.) — Karl Jutz, „Enten", (s. unsre Mittheilung in Nr. 24 der Chronik), durch Hrn. Dr. Strousberg (200 Thlr.) — Riefstahl, „Märkische Landschaft", (1852), ein kleines Bild ersten Ranges, durch Hrn. Sachse jun. (405 Thlr.) — Henry Scheffer, „die Ergreifung der Charlotte Corday nach der Ermordung Marat's," (1858 vollendet), großes Gemälde von lebendiger Charakteristik und feiner koloristischer Haltung, durch Hrn. Adolph Liebermann (795 Thlr.). — Drei Farbenskizzen von Schirmer († Karlsruhe) durch die Herrn Parthey und Bankdirektor Henkel (65, 101 und 80 Thlr.). — Max Schmidt, „Angler im Schilf" (1868) — ein ganz gutes, aber im Verhältniß zu anderen Leistungen des Künstlers keineswegs bedeutendes Bild, durch Herrn Henckel (231 Thlr). — In Bezug auf minder bedeutende, zum Theil auch kleinere Bilder genügt es, die Namen E. und L. de Cauwer, Deiker, E. Hildebrandt, Hosemann, F. Kaiser, Pflugradt, Triebel u. s. w. zu nennen.

2. Aquarellen und Zeichnungen, im Ganzen 100, darunter viele im Preise bis zu 10 Thlr. Von bekannteren Namen erwähnen wir die Brüder Alt, G. Bleibtreu, F. Eibner, E. Hildebrandt, Hosemann, Koekkoek, Leu, Mintrop, Zeiß. Eine Hildebrandt'sche Aquarelle („Kapitol in Washington") ward für 60 Thlr., die Pfannschmidt'sche Zeichnung von Lessing's „Hussitenpredigt" für 55 Thlr. durch Herrn A. Liebermann angekauft.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Galerie-Kommission in Hamburg hat das auf der jüngsten internationalen Münchener Kunstausstellung praemiirte große Bild des vortrefflichen Thiermalers Anton Braith in München „Ein Zug Ochsen" zum Preise von 300 Louisdor für die dortige neue Kunsthalle angekauft.

Die **„Royal Academy"** in London wird während der ersten Monate des Jahres 1870 in dem neuen Akademiegebäude, welches sie jüngst bezogen, eine Leihausstellung alter Bilder veranstalten. Ein Komité, aus Akademiemitgliedern gebildet, bemüht sich in umfänglicher Weise eine Anzahl vorzüglicher Kunstwerke aus den verschiedenen Privatgalerien Englands herbeizuziehen. Daneben soll eine möglichst vollständige Sammlung der Gemälde Stanfield's und Leslie's zur Ausstellung kommen, sowie Marco Oggionno's Kopie von dem Abendmahl Lionardo's, welche sich im Besitz der Akademie befindet und, nachdem das Original selbst nur noch eine Ruine, als das wichtigste Hülfsmittel für das Studium des unvergleichlichen Meisterwerkes betrachtet werden muß.

A. **Berlin.** Als verfrühte Symptome in Sachen des Humboldtdenkmals bemerkten wir im Kunstverein unter den Linden zwei kleine Modellskizzen aus broncirtem Gips von E. Mehnert. Die eine, nach „antikischer Art", zeigt Humboldt stehend im langen Mantel, von einem fackeltragenden Flügelknaben begleitet, der ihm die Kosmos-Kugel reicht. Nach der anderen sitzt der Gelehrte im modernen Anzug, mit Rock und Kniehosen bekleidet, und schreibt auf einem Blatte, welches auf dem einen Knie ruht. Die besagte Kugel liegt ihm zur Seite. Letzterer Skizze würde wohl der Vorzug zu geben sein: übrigens läßt sich bei dem kleinen Maßstabe der Gegenstände kein sicheres Urtheil fällen.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Das Komité des Vereins zur Errichtung eines Denkmals für Peter von Cornelius** in dessen Geburtsstadt Düsseldorf hatte in den ersten Tagen des November eine Sitzung, worin der zu erlassende Aufruf berathen und beschlossen wurde, den Fürsten Karl Anton von Hohenzollern um Uebernahme des Protektorats des Vereins zu ersuchen, wozu sich derselbe auch bereit erklärte. Gleichzeitig fand auch die Wahl des geschäftsführenden Ausschusses statt, die auf folgende Herren fiel: Präsident von Kühlwetter, Vorsitzender, Regierungsassessor Steinmetz Schriftführer, Rechnungsrath Lehrhoff Kassirer, Oberbürgermeister Hammers, Assessor a. D. Courth, Historienmaler Baur, Dr. Hausmann und die Professoren Camphausen und Bewer. Die Einnahmen belaufen sich bis jetzt im Ganzen auf 3038⅚ Thaler, worunter sich außer den von uns bereits gemeldeten Schenkungen auch 200 Thaler aus Regierungspräsidialfonds und 549 Thaler an Vereinsbeiträgen befinden. Es fehlt mithin noch ein großes Kapital zur Erreichung des schönen Ziels, und es bedarf daher der regsten Betheiligung aller Kreise des Gesammtvaterlandes, die erforderliche Summe von mindestens 20,000 Thalern zu beschaffen.

B. **Der Historienmaler Josef Kehren in Düsseldorf** hat ein großes Gemälde begonnen, welches Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus darstellt nach einer ältern Komposition, die der Künstler für das Album des verstorbenen Direktors von Schadow entworfen. Nach der Vollendung der Rethel'schen Fresken im Aachener Kaisersaal und einer großen Justitia, ebenfalls nach Rethel's Komposition, ist dies Bild die erste größere selbständige Arbeit, die Kehren seit langer Zeit unternimmt.

μ. θ. „**Eines der berühmtesten Gemälde A. Dürer's,** „der Tod Mariens", das man für verloren hielt, ist so eben in einer kleinen Kirche Oberösterreichs gefunden worden. Der Pfarrer derselben hatte keine Ahnung von dem seltenen Schatze, den sie enthielt." (Illustr. Zeitung v. 9. Okt. 1869).

Diese und ähnliche Notizen laufen nun schon so geraume Zeit durch alle Blätter, daß wir dieselben nicht länger mehr mit Stillschweigen übergehen dürfen. Zum Glücke sind die darin enthaltenen Angaben der Art, daß sie kaum einen Kunstkenner zu zeitraubenden Nachforschungen verleiten dürften. Ein berühmtes Gemälde Dürer's, den Tod Marien's darstellend, hat es nämlich nie gegeben: wenn man nicht etwa das bis 1822 in der gräflich Fries'schen Galerie in Wien befindliche darunter verstehen will. Dieses ist zwar jetzt verschollen, doch genügt schon die Beschreibung bei Heller (I. Abtheil. S. 261) zur Widerlegung seiner Echtheit. Wenn dasselbe indeß einige Aehnlichkeit mit der Darstellung in der Folge des Marienlebens gehabt haben mag, so ist das entsprechende Münchener Bildchen vollends eine späte Kopie nach diesem Holzschnitte, und zwar auf Blech in gleicher Größe: leider verunziert dasselbe, wie wir uns erst kürzlich überzeugten, noch immer, hoffentlich schon bald am längsten den Namen des Meisters in der Pinakothek. Da nun ein anderes Gemälde, auf welches obige Notiz passen könnte, sonst nirgends vermißt wird, so that der erste Abfasser derselben jedenfalls wohl daran, keine Namen zu nennen und auch nicht den eigenen. Glaubwürdig bleibt an seiner inhaltschweren Nachricht jedenfalls, daß in einer kleinen Kirche Oberösterreichs, wie auch in vielen anderen Dorfkirchen, ein Bild von jener weitverbreiteten Sorte existirt, die man Dürer nennt, weil auch der älteste Bauer im Ort sich an die Herkunft desselben nicht mehr erinnert. Das Ueberraschende aber liegt darin, daß ein ahnungsloser Pfarrer bisher versäumt hatte, einen

*) Sehr nachahmenswerth, aber schwer durchführbar. Anm. d. Red.

solchen Schatz auf den nun nicht mehr ungewöhnlichen Namen Dürer zu taufen.

? **Die Eröffnung des neuen Ausstellungslokals für den Verein Berliner Künstler** in dem Geber'schen Industriegebäude in der Kommandantenstraße hat kürzlich stattgefunden. Das Lokal war schon seit einiger Zeit von den Baumeister Ende u. Boeckmann dem Verein für eine privatim von demselben auszuführende Dekoration übergeben. Es hat 107′ Länge, 19′ Breite, 15′ 3″ Höhe.

Für die vier Dombaulotterien in Köln, welche seit dem Jahre 1866 stattgefunden haben, wurden von dem Vorstande des Central-Dombau-Vereins im Ganzen 90,000 Thaler zum Ankaufe von Kunstwerken verwandt. Diese Summe vertheilt sich, wie folgt, auf die Künstler nachstehender Städte: Düsseldorf 45,501 Thlr. München 15,522 Thlr. Berlin 10,243 Thlr. Köln 6333 Thlr. Weimar 2604 Thlr. Karlsruhe 2556 Thlr. Wien 1925 Thlr. Stuttgart 1659 Thlr. Freiburg im Breisgau 800 Thlr. Kreuznach 750 Thlr. Dresden 575 Thlr. Frankfurt a. M. 466 Thlr. Cleve 400 Thlr. Gotha 170 Thlr. Königsberg 226 Thlr. Hamburg 140 Thlr. Hannover 80 Thlr. Bonn 50 Thlr. — Für die am 13. Januar stattfindende fünfte Dombau-Lotterie sind abermals 20,000 Thaler zum Ankauf von Kunstwerken ausgesetzt. Die bemerkenswerthesten Gemälde, welche zum Zweck der Verloosung erworben wurden, sind folgende: Eine Grablegung Christi von dem Kölner Erich Correns in München zu 900 Thlr.; Paulus und Lydia von Prof. F. Schubert in Berlin 800 Thlr.; die Hopfenärnte von Ph. Epp in München 700 Thlr.; der Kirchweihtanz von A. Bischer in München 550 Thlr.; der Strand bei Neapel von A. Arnz in Düsseldorf 420 Thlr.; aus dem Schächenthal von C. Jungheim in Düsseldorf 410 Thlr.; Landschaft von A. Dreßler in Breslau 350 Thlr.; der Pilatus am Vierwaldstättersee von J. Jansen in Düsseldorf 350 Thlr.; Winterabend von A. Stademann in München 350 Thlr.; Winter und Frühling von E. Geselschap in Düsseldorf 340 Thlr.; Bauernsänger von C. M. Webb in Düsseldorf 300 Thlr.; die kleinen Rekruten von C. Böcker in Düsseldorf 300 Thlr.; Blindekuhspiel von H. Lenweber in Düsseldorf 300 Thlr.; nach der Jagd von L. Belz in München 250 Thlr.; Ruine des Tempels des Mars Ultor von H. Harrer in Düsseldorf 275 Thlr.; Winterlandschaft von L. Munthe in Düsseldorf 275 Thlr.; Transport von Gefangenen in Böhmen von Chr. Sell in Düsseldorf 275 Thlr.; Landschaft von L. Halauska in Wien 265 Thlr.; vor der Promenade von G. Stever in Düsseldorf 265 Thlr.; Ital. Genrebild von J. Fay in Düsseldorf 260 Thlr.; Dorfpartie von Chr. Mali in München 250 Thlr.; Recognoscirung bei Trautenau von E. Hünten in Düsseldorf 250 Thlr.; Porträtmaler in Nöthen von F. Meyer in München 250 Thlr.; Lauterbrunnenthal von J. Bernardi in Düsseldorf 230 Thlr.; Vorbereitung zum Feste von F. Sonderland in Düsseldorf 215 Thlr.; die jungen Lootsen von K. Lork in Düsseldorf 210 Thlr.; am Brienzer See von A. Kezler in Düsseldorf 200 Thlr.; Campagna di Roma von A. Metzener in Düsseldorf 200 Thlr.; Waldinneres von Ph. Roth in Düsseldorf 200 Thlr. Neben diesen noch verschiedene kleinere Gemälde von H. Sondermann, J. Rumart, E. Stammel, H. L. Frische, H. Deiters, A. Schaeffer, W. Nabert, P. J. Minjon, P. Preyer, F. Ebel, C. Hilgers, B. Wolf, J. B. Lindlar und Lina von Perbandt, sämmtlich in Düsseldorf, ferner von J. G. Steffan, F. Mayer, A. Steinach, F. Quaglio, E. Gleim, J. Münsch &c. in München; von Prof. G. Osterwald und Hofmaler A. Wegelin in Köln. Von Sculpturwerken wurden angekauft: eine Marmorbüste „Italienerin“ von G. Willgohs in Berlin; ein Marmor-Relief „Pius IX.“ von F. Meinen in Köln und eine zierlich ausgearbeitete kleine Tischplatte von weißem Marmor von Clara Jaeger in Köln.

Aus Florenz wird der Augsb. Allg. Zeitung berichtet, daß der nun definitiv mit dem Ausbau der Domfaçade betraute Professor de Fabris bereits Detailzeichnungen für die Ausführung des Werkes angefertigt hat und daß jetzt nur noch — die Geldmittel fehlen, um die so lange hinausgezögerte Angelegenheit endlich in Fluß zu bringen. Inzwischen ist de Fabris zum Konservator und Restaurator des Domes, Glockenthurms und Baptisteriums ernannt worden und wird in dieser Stellung sich hoffentlich die fehlenden Mittel bald verschaffen können. — Bei den Restaurationsarbeiten im Inneren von S. Croce sind in der Capella del Sagramento Fresken aus dem 14. Jahrhundert mit Geschichten verschiedener Heiligen aufgefunden worden, welche alle Wände und Gewölbe bedeckten. In den Nebengebäuden des Konvents kamen vermauerte Säulen zu Tage; auch der Kreuzgang mit der schönen Capella de' Pazzi wird hergestellt, und erhält in seiner Mitte einen Garten statt der Steinplatten.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Allmers, H. Die altchristliche Basilika als Vorbild des protest. Kirchenbaus. Oldenburg, Schulze. gr. 8. 1/6 Thlr.

—— Römische Schlendertage. 2. Aufl. Ebenda. gr. 8. 1 Thlr. 26 Sgr.

Försterling, O. Die schöne Müllerin. 20 Original-Radirungen. Berlin, Kuntzmann & Co. 12 Thlr.

Frank. Friedrich II., unter Leitung von E. Mandel gest. von H. Meyer (22: 17 Ctm.) Berlin, Schroeder 3 Thlr.

Klemt, A., Zur Orientirung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. gr. 8. Prag, Ehrlich. 8 Sgr.

Knaus, L. Die jungen Katzen, gestochen von J. Sonnenleiter. gr. fol. (37:28 Ctm.) Wien, Kaeser. 4 Thlr.

Mantz, Paul. Les chefs-d'oeuvres de la peinture italienne, ouvrage contenant 20 planches chromolithographiques, exécutées par F. Kellerhoven, 30 planches sur bois et 40 culs-de-lampe et lettres ornées. fol. Paris, Didot. 100 frs.

Mignard, Pierre. Maria Mancini, gez. u. gest. von Rob. Reyer (21:17½ Ctm.) Berlin, Schroeder 5 Thlr.

Pabst, K. Robert, Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. 8. VIII. &c. 231 Seiten. Bern, Haller.

Planck, K. Ch., Gesetz und Ziel der neueren Kunstentwicklung im Vergleiche mit der antiken. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Sgr.

Rambert, Ch. Die Kunst in der modernen Industrie; Zeichnungen, Kopien und Skizzen. Lief. I—V. (50 lithogr. Blätter) kl. fol. Lüttich, Claesen. 8⅓ Thlr.

Richter, Ludwig. Gesammeltes. 15 Bilder für's Haus, in Holzschnitt von H. Bürkner, K. Oertel etc. kl. fol. Dresden, Richter. 2⅓ Thlr.

Thorwaldsen's Alexanderzug. Nach Zeichnungen von F. Overbeck in Kupfer gest. von S. Amsler. Neue Ausg. Herausgegeben von H. Lücke qu. fol. Leipzig, Dürr. 6 Thlr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 12.

Bemerkungen über die Anlage der kleinen evang. Kirchen. (Schluß). — Die kirchl. Kunstausstellung in Stuttgart (Schluß).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 51.

Ueber Mörtel und Cement. — Vorlesungen im Museum.

Gewerbehalle. 12. Heft.

Der Rahmen und die Fenstergalerie in formaler und dekorativer Beziehung. — Röm. Friese der Attica vom Tempel des Nerva in Rom; Romanische, gothische und Renaissance-Einfassungen und Rahmen. — Moderne Deckenrosette, Vase in Majolika; geschnitzter Rahmen; Füllungen eines Schmuckkästchens, Pentiskanten-Lavoir, Wandschrank; Pracht-Buffet; gemalter Plafond; gothischer Grabstein; Grabgitter.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 69.

Ueber Heliographie. — Neue Druckverfahren nach Albert's Art.

Ergänzungsblätter. V. Heft 1.

Leben und Werke Hans Holbein des Jüngern. Von Bruno Meyer.

Gazette des Beaux-arts. December.

Union centrale des Beaux-arts: Musée oriental; Chine (Mit Abb.). — Prud'hon (Mit Abb.). — Artistes de divers genres formés par Rubens. — Les industries de luxe à l'exposition de l'Union centrale (Mit Abb.).

Chronique des Arts. Nr. 47—51.

Musée céramique de Lille. — Corresp. de l'Allemagne (Vienne). — M. A. Morel. — Les collections de San Donato. — Encore le groupe de M. Carpeaux. — Découvertes à Pompei. — Société historique de Compiègne. — Les femmes de Göthe, gravures d'après W. de Kaulbach. — Nécrologie (J. André).

Journal des Beaux-arts. Nr. 22. 23.

Mort d'Overbeck. — La phototypie. — Hôtel de ville de Gand, découvertes importantes. Journal d'un Archéologue: Tamise. — Lenepveu.

Art-Journal. December.

The knights of the midle ages XI. (Mit Abb.). — Obituary (George Foggo; John Horsburgh; P. Hébert; Luigi Poletti). — Ant. Jos. Wiertz. — The Dudley gallery. — Stately homes of England. IX. Melbourne Hall. (Mit Abb.). — British artists Nr. 89. William Gale (Mit Abb.). — Albert Dürer. — Recent improvements in minor British art-industries: Twisted iron work. (Mit Abb.).

Druckfehler.

In Chronik Nr. 5 S. 41, 1. Sp. 11. Zeile v. u. lies: „getauft“ statt gebraucht.

Inserate.

Nr. 7 der Kunstchronik nebst Heft IV. der Zeitschrift wird Freitag den 21. Januar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. Januar.



Nr. 7.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Korrespondenz.

München, Anfang Januar.

△ Man hat schon so viel von der Nothwendigkeit der Reorganisation der Kunstvereine im Allgemeinen und des Müncheners im Besonderen gesprochen, daß die Sache nachgerade anfängt langweilig zu werden. Erst kürzlich war wieder eine Künstlerversammlung im deutschen Haus anberaumt, welche dieses Thema auf die Tagesordnung gesetzt hatte. Ich konnte mich jedoch nicht zur Theilnahme entschließen, weil ich mich nur zu gut errinnere, daß es nach allen früheren Versuchen dieser Art gleichwohl immer beim Alten blieb.

Es ist ein öffentliches Geheimniß, daß unsere bedeutenderen Kräfte den Kunstverein aus verschiedenen Gründen entweder ganz ignoriren oder doch nur unter ganz besonderen Umständen beschicken. Unten jenen Gründen scheint mir einer so schwerwiegend, daß ich ihn näher bezeichnen muß. Die internationale Ausstellung des vorigen Jahres hat schlagend bewiesen, welche hervorragende Stellung München als Kunststadt einnimmt. Aber diese Kunststadt ist gleichwohl ein Kunstmarkt von nur sehr untergeordneter Bedeutung. Ich könnte in ganz verlässiger Weise darthun, daß in München, von den Ankäufen des Kunstvereins abgesehen, jährlich kaum ein halbes Dutzend Bilder für eine feste Hand käuflich erworben werden. Die sehr beträchtliche Anzahl aller andern gehen ins Ausland, d. h. über die blauweißen Grenzpfähle hinaus. Bedenken wir nun, wie seit einigen Jahrzehnten die Preise der Kunstwerke rasch gestiegen und jetzt auf einer Höhe angelangt sind, welche sie noch in keiner früheren Periode erreicht haben, so wird man die Anwesenheit einer so bedeutenden Anzahl von fremden und einheimischen Künstlern im Zusammenhalt mit ihrer Produktionsfähigkeit als einen der wichtigsten Factoren im nationalökonomischen Leben der bayerischen Hauptstadt betrachten und schätzen müssen.

Wohl möchte sich eine annähernde Zusammenstellung derjenigen Summen lohnen, welche alljährlich vom Auslande her in dieser Weise München zufließen, um hier größtentheils in Umlauf gesetzt zu werden. Unsere engherzigen Nativisten würden dann vielleicht ein weniger schiefes Gesicht machen, wenn irgend eine Waare hier importirt wird, die man ohne Zweifel ebensogut und schön, aber voraussichtlich auch theurer und nach längerer Frist von hiesigen Producenten beziehen könnte.

Hat München nun als Markt keine Bedeutung, so gilt dies auch vom Kunstvereine und in noch höherem Grade. Der Kunstverein ist für Viele nur ein Stelldichein an Sonn- und Festtagen, wo man Bekannte sieht und hinwiederum gesehen wird. Eine noch größere Anzahl betrachtet ihn als eine Art von Glückshafen und steht hoffnungsvoll der jährlich wiederkehrenden Verloosung von Kunstwerken entgegen, um, wenn der Himmel ihnen günstig gewesen, am nächsten Tage in den Neuesten Nachrichten inseriren zu lassen, daß ein Kunstvereins-Gewinnst unter dem Ankaufspreis zu verkaufen sei. Ja Manche haben damit solche Eile, daß sie ihn noch vor ihrem Weggehen aus dem Lokale schon ausbieten und die Vereinsdiener in's Interesse ziehen.

Angesichts solcher freilich auf etwas unsicherer Basis ruhenden Hoffnungen und Spekulationen ist es nicht möglich, die Zahl der zu verloosenden Kunstwerke in einer ergiebigen Weise zu reduciren. Eine solche Maßregel würde voraussichtlich zahlreiche Austrittserklärungen zur Folge haben, und solche müssen jetzt, nachdem der kostspielige Bau hergestellt worden, doppelt vermieden werden.

Wer als Ausschußmitglied fungirte, erinnert sich ohne Zweifel der Anstrengungen und Kämpfe, welche es kostete, den Ankauf eines Kunstwerkes durchzusetzen, wenn sich der Anschaffungspreis auf fünfhundert oder mehr Gulden berechnete. Dagegen wurden und werden regelmäßig die triftigsten finanziellen Bedenken laut, denn der Kunstverein hat nun einmal die verbriefte Verpflichtung, auf eine bestimmte Anzahl von Mitgliedern je ein Kunstwerk anzukaufen, um kein Mitglied in seiner Hoffnung auf einen Gewinn zu benachtheiligen.

Um 300 bis 500 Gulden konnte man freilich in den Jugendjahren des Vereins ein verhältnißmäßig ganz gutes Werk beschaffen. Inzwischen ist der Werth des Geldes aber ein wesentlich anderer geworden, ohne sich um den Kunstverein zu bekümmern. Dieser revanchirt sich nun seinerseits, indem er Alles ignorirt, was seit sechs und dreißig oder mehr Jahren auf dem Geldmarkt vorgegangen, und bleibt beim Alten, wie der Kurfürst von Hessen, nachdem König Jérome vor den Russen davongelaufen.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß die Künstler, denen sich eine Menge größerer Märkte, namentlich in jüngster Zeit auch in Nordamerika, erschlossen haben, ihre besten Sachen nicht gerade dem Münchener Kunstverein anzubieten Lust haben und daß ihnen ebensowenig sonderlich viel daran liegt, Arbeiten, die auswärts bestellt sind oder für welche doch auswärts Absatz zu hoffen ist, vor der Absendung erst noch hier auszustellen. Dabei wird vielfach auch die Möglichkeit einer ungünstigen Besprechung in der Presse in's Auge gefaßt, wie man denn hier in Künstlerkreisen nicht weniger empfindlich gegen die Kritik zu sein pflegt als anderwärts.

So kommt es, daß die Säle unsers Kunstvereins bisweilen nackte Wände zeigten, zöge die Vereinsbehörde nicht dort und da einen Kunstfreund in Mitleidenschaft, der dann mit einem älteren Bilde eines neueren Meisters oder mit irgend einem apokryphen alten Italiener oder Niederländer aushilft.

Nur gegen Ende des Vereinsjahres wird der Verein in der Regel stärker beschickt und zwar aus finanziellen Gründen: das für Ankäufe verfügbare Kapital ist zwar bis dahin schon in sehr bedenklicher Weise zusammengeschmolzen, aber gerade auf diese bekannte Thatsache wird speculirt, denn Bildchen um sechs oder sieben Gulden sind immer gut, eine Lücke auszufüllen, und man kann von ihnen mit Recht sagen, daß sie „numerum faciunt", wie der römische Jurist zu sagen pflegt. Und um etwas Anderes als eine Gewinnnummer handelt es sich ja am Ende doch nicht.

Man hat schon mancherlei Kurmethoden vorgeschlagen, keine aber hat bis jetzt verfangen wollen und unser Kunstverein war und blieb ein kranker Mann.

Nach meinem Dafürhalten kann die Krankheit nur dann gehoben werden, wenn das Publikum weniger Werth auf die Möglichkeit eines Gewinnes als auf die Pflege der Kunst zu legen sich entschließen wird. Dann wird die Vereinsbehörde in der Lage sein, die Zahl der Gewinnnummern auf etwa die Hälfte oder noch besser auf ein Drittel der jetzt satzungsmäßigen Zahl herabzusetzen und wird über größere Beträge für die einzelnen Kunstwerke verfügen können. Dann wird mancher Künstler sich dem Verein wieder zuwenden, der sich jetzt nicht mehr entschließen konnte, denselben zu beschicken, und es werden mit der Zeit jene Bilder, die mit dem technischen Namen „Kitschbilder" bezeichnet zu werden pflegen, nicht blos aus den Gewinnlisten, sondern auch aus den Räumen des Vereins selber verschwinden, wobei die Kunst jedenfalls nur gewinnen kann.

Nürnberg, Ende Dezember 1869.

R. B. Es liegt nahe, das geistige und manuelle Können der in Nürnberg ansässigen Künstler im Allgemeinen nach Dem zu beurtheilen, was in dem Ausstellungs-Saal des Dürer-Vereins dem größeren Publikum vorgeführt wird. Dieser Maßstab ist jedoch keineswegs richtig, denn während daselbst vorwiegend — es giebt natürlich sehr rühmliche Ausnahmen — Werke von mittelmäßigem Werth ausgestellt werden, gehen die meisten Arbeiten unserer bedeutenderen Künstler, welche hier nur selten Käufer finden, auswärts aber vielfach begehrt werden, sobald sie fertig geworden sind, fort, ohne daß sie hier öffentlich zur Schau gestellt worden wären. Daher hat es den Anschein, als würden in Nürnberg sehr wenig Kunstwerke producirt, während daselbst doch ein reges Leben und Schaffen herrscht.

Professor C. Raupp hat im letzten Sommer in schneller Folge mehre mit bekannter technischer Meisterschaft ausgeführte größere Genrebilder, poetisch in der Konception und besonders reizvoll durch die darin ausgesprochene Stimmung, gemalt, welche theils nach den Skizzen bestellt, theils vor der Vollendung auf der Staffelei verkauft wurden. Besondern Beifall erwarb sich ein kleines Bild, welches eine Gruppe Schulknaben darstellt, eifrigst bemüht, eine Gegenpartei mittelst Schneeballen in die Flucht zu schlagen. Von demselben ist jetzt schon die dritte Wiederholung, sämmtlich für Amerika, bei dem Meister bestellt. Gegenwärtig ist derselbe mit der Vollendung mehrerer größerer und kleinerer Bilder beschäftigt, welche Scenen darstellen, wie sie auf dem besonders von Künstlern so gern besuchten Chiemsee, inmitten einer großartigen Natur, dem aufmerksamen Beschauer sich darstellen.

Der besonders als Architektur-Zeichner und Radirer in den weitesten Kreisen deutscher Architekten rühmlichst bekannte Lorenz Ritter hat so eben zwei Aquarelle vollendet, Ansichten unserer ehrwürdigen, höchst male-

rischen, leider nun auch zum Abbruch verurtheilten, thurmreichen Stadtmauer, welche den unbedingten Beifall aller Kenner fanden. Sie zeichnen sich durch edle Auffassung, korrekte Zeichnung und meisterhafte Behandlung der Farben vor den meisten Arbeiten ähnlicher Art vortheilhaft aus. Derselbe Ritter hat für die wegen der trefflichen Künstler, welche daran arbeiten, schnell zu großem Ansehen gekommenen Stuttgarter Bilderbogen einen Bogen mit acht höchst malerischen und für die Stadt charakteristischen Ansichten von Nürnberg gezeichnet, welche, in sorgfältigen Abdrücken zu einem kleinen Buche vereint, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in noch auch höherem Grade in Anspruch nehmen würden, als in dieser etwas unhandlichen Form, denn es sind in ihrer Art echte Kunstwerke, welche den verständigen und sinnigen Beschauer stets erfreuen, dem Touristen eine angenehme Erinnerung bieten werden. Mit einem zweiten Bogen, Ansichten aus Heidelberg enthaltend, ist Ritter gegenwärtig beschäftigt. Andere mit Ansichten von Straßburg, Salzburg und Rothenburg a. d. Tauber sollen folgen.

Paul Ritter, der Bruder des so eben genannten Künstlers, ist mit der Vollendung eines, in der Komposition nicht ganz glücklichen, aber in der malerisch-technischen Ausführung sehr ausgezeichneten Oelgemäldes beschäftigt, welches den Hof eines reichen Nürnberger Kaufhauses darstellt. Als bei Architekturbildern selten, ist auch die mit gleicher Meisterschaft wie die Architektur ausgeführte und für die Gesammtwirkung des Bildes sehr günstige Staffage mit Anerkennung hervorzuheben.

Rudolf Geißler hat mehre Cyklen von Scenen aus dem Kinderleben in freier Radirung publicirt, (Thienemann's Verlag in Stuttgart), welche durch liebevolles Eingehen auf den Charakter der Kinder und ihre Spiele, Wahrheit und Innigkeit des Gefühls sowohl als ungezwungene Komposition und geschickte malerische Behandlung fesseln.

Max Bach hat von seinen, mit Beifall aufgenommenen, auf Stahl radirten „Architektur-Skizzen aus Nürnberg" so eben das dritte Heft (à 5 Blatt) ausgegeben und arbeitet fleißig an der Fortsetzung.

Von dem, schon früher in diesen Blättern angekündigten, Werke des Professor A. Ortwein, welches in charaktervollen, authographirten Zeichnungen genaue Aufnahmen von Erzeugnissen der älteren Kunstindustrie verschiedenster Art, wie Wand- und Decken-Täfelungen, Thüreinfassungen, Oefen, Schränke, Tische, Schlosser-Arbeiten, silberne Pokale, aber auch reich ausgebildete Giebel- und Hauserker, selbst ganze Häuser, bringen soll, werden die ersten Hefte binnen Kurzem im Selbstverlage des Künstlers zu einem sehr billigen Preise, ausgegeben und ohne Zweifel mit Dank aufgenommen werden.

Nach dem Entwurfe des Prof. Fr. Wanderer ist ein großer silberner Pokal, Ehrengeschenk für den Direktor A. v. Kreling, von dem Goldarbeiter Winter und dem sehr geschickten Ciseleur R. Schlögl ausgeführt worden, welcher originell in der Erfindung der Formen im Ganzen und Einzelnen, mit großer Meisterschaft ciselirt und gravirt, wohl als ein Muster für Werke ähnlicher Art aufgestellt zu werden verdient.

New-York, im November 1869.

O. A. Wenn New-York sich im Reichthum an Kunstwerken freilich auch nicht entfernt mit den europäischen Hauptstädten messen kann und hier erst jetzt eine öffentliche Galerie in Anregung gebracht wird, so nimmt es doch auch in dieser Hinsicht unbestritten den ersten Rang unter allen amerikanischen Städten ein. Selbst Boston, der vielgepriesene Sitz der Intelligenz, der geistigen Agitation, von dem die Ideen ausgehen, welche erst viel später Gemeingut der Massen werden, gesellschaftliche und politische Zustände umgestalten, steht, was bildende Kunst betrifft, weit hinter New-York zurück, ganz von den naiven Schmierereien zu schweigen, welche in Washington die Rotunde und die Kuppel des Capitols zieren. Derjenige, welcher nach vier im Innern des Landes verlebten Monaten zurückkehrt, fühlt sich daher künstlerisch heimisch angeweht, wieder in eine ihm zusagende Atmosphäre versetzt. — In der National Academy of Design findet die Winterausstellung statt, sie besteht, wie der Katalog zeigt, aus 234 Bildern und 21 Skulpturen. Die letzte große jährliche Frühlingsausstellung, obgleich wohl die doppelte Zahl enthaltend, bot so wenig des Anziehenden dar, daß man nach mehrstündigem Aufenthalt darin dasselbe Gefühl der Leere empfinden konnte, das die Gesellschaft lederner geistloser Menschen hervorzurufen pflegt. Man hat einen Abend verlebt, viele Leute gesehen und doch kein Wort gehört, werth im Gedächtniß bewahrt zu werden. Man tritt deshalb mit sehr bescheidenen Erwartungen in die Säle und ist angenehm überrascht, so viel des Guten zu finden. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß die meisten wahrhaft anziehenden und guten Bilder die Werke europäischer Künstler sind, welche sich zum großen Theil im Privatbesitz befinden und von den Eigenthümern für diese Gelegenheit geliehen wurden. Da ist das Zusammentreffen Elisabeths mit Maria Stuart von W. v. Kaulbach, dann ein großes Schlachtenbild, eine Cavalleriecharge aus einem der Kriege des ersten Napoleon, der laut Katalog in der Entfernung sichtbar sein soll, von Ad. Schreyer. Auch ein paar alten Bildern begegnen wir. Eine Falkenjagd ist als „Rubens" im Katalog angeführt und zwei Liebesgötter sind von Sir Joshua Reynolds. Da trifft man auch einige der kleinen Bilder aus dem häuslichen Leben von Frère, ein anziehendes Bild von Kretzmeyer, „der zerrissene Drachen"

und ein kleines Genrebildchen von Rotta in Venedig, „der einzige Freund“, welches zu den Günstlingen der Besucher gehört, wenn es auch einen etwas schmerzlichen Eindruck hervorruft. In einer elenden Stube sitzt eine alte zerlumpte Frau mit struppigem weißem Haar, eine von denjenigen, welchen man ansieht, daß sie nie hübsch gewesen und wahrscheinlich nie der Gegenstand der Wünsche irgend eines Mannes waren, und spinnt mit einer Spindel, während ihre Katze auf ihrer Schulter steht und sich mit einer Zärtlichkeit an sie anschmiegt, die unverkennbar kundgiebt, daß die arme Alte in ihren Augen die schönste, anziehendste und verehrungswürdigste Frau in der Welt ist, welche ihrerseits durch ihr zufriedenes Lächeln zeigt, daß sie diese unbedingte Zuneigung vollkommen zu würdigen weiß und darin Ersatz für viele Entbehrungen findet. Die Eigenthümlichkeiten der Katzen in Stellung und Ausdruck sind höchst naturwahr wiedergegeben, und die Ausführung ist fleißig und sorgsam in allen Einzelheiten. Von den Genrebildern der amerikanischen Maler läßt sich, wie gewöhnlich, nicht viel Rühmens machen, denn wenn es auch unbestritten ist, daß es einige tüchtige Künstler unter ihnen giebt, so hat sich doch die größere Zahl noch nicht über das bloße Nachpinseln der Natur erhoben, ohne viel Rücksicht auf malerische Wirkung, während es Viele noch nicht einmal so weit gebracht haben und bei der hölzernsten Unnatur stehen geblieben sind. Von D. R. Knight ist ein ganz artiges Bild: „Die eingeschlafene Duenna“, dann „the Home Guard“ von Thomas Hicks, eine Satire auf die jungen Offiziere, welche während des Krieges die Cour machten, wenn sie im Felde hätten sein sollen. Ein solcher ist es, der hier in voller Uniform einem jungen Mädchen das Garn hält, welche selbst darüber mehr verlegen als erfreut scheint, während ihre Mutter sogar mißbilligend dreinschaut. Das Bild ist offenbar noch in der Kriegszeit entstanden. Außerdem giebt es recht viel Schlechtes und zwar dermaßen Schlechtes, daß man nicht begreifen würde, wie solche Schmierereien nur den Weg in die Ausstellung finden können, wenn man nicht wüßte, daß hinsichtlich der Aufnahme von Bildern die absolute Kritiklosigkeit die Richtschnur ist. Ein solcher Bilderbogen ist eine „Ebbe“ von Winslow Homer, der noch obenein unter den Mitgliedern der Akademie aufgeführt ist. Auf einem blauen Streifen, der Wasser bedeuten soll, sieht man eine Menge Holzpuppen, denen man für sein Leben nicht ansehen kann, ob Männer, Frauen, Knaben oder Mädchen gemeint sind, barfuß umherpatschen, und eine Einzige — nach ihrem Reifrock zu schließen für ein weibliches Wesen bestimmt — steht in Stiefeln unter den Uebrigen oben auf dem Wasser, ohne daß einem irgend ein Aufschluß über dies Mirakel im neunzehnten Jahrhundert gegeben würde. Im Vordergrund liegen am Ufer Schuhe und Stiefel in allen Modeformen zerstreut, welche Dank der unvergleichlichen Perspektive, durch die das Machwerk sich hervorthut, so groß ausgefallen sind, daß die kleinen Figürchen, denen sie doch angehören müssen, in einem davon überflüssigen Raum für beide Füße haben würden. — Einen guten Eindruck macht eine Anzahl lebensvoller Portraits, namentlich von Huntingdon, doch fehlt es auch nicht an jenen Schrecken aller hiesigen Ausstellungen, Herren und Damen, wie aus dem Modejournal geschnitten, und Holzpuppen, die aus einer Schachtel Nürnberger Spielzeug ausgepackt zu sein scheinen. — Von Verboeckhoven, dem man hier in allen Sammlungen und Ausstellungen begegnet, ist ein scheugewordener Stier da, von A. Achenbach ein prächtiges Seestück: „Vor Ostende“, ein anderes Seestück von Gudin, welches jedoch im Vergleich mit dem erstern bedeutend verliert. Auch eine schöne Landschaft von Koekoek mit Staffage von Verboeckhoven, die sich schon geraume Zeit hier befinden muß und öfter ausgestellt war, begrüßen wir wieder als alten Bekannten. Die Landschaft, das Lieblingsfach der amerikanischen Maler, ist überhaupt zahlreich vertreten und durch manche gute Bilder, in denen die Wirklichkeit mit frischem Naturalismus ergriffen ist, wogegen freilich in einer noch größern Zahl der alte akademische Konventionalismus vorherrscht. Die Unkenntniß in der Behandlung des Lichts, das entweder ganz fehlt oder in derselben althergebrachten Manier seit Jahren zum Ueberdruß wiederholt wird, tritt vielfach hervor und verursacht eine ermüdende Einförmigkeit. Die besten, obgleich größtentheils schon bekannten Landschaften sind von F. Addison Richards, Mac Entee, de Haas und Hart. — Von der Liebhaberei für Stilleben, auf denen man nicht nur Fische und Geflügel, sondern selbst so unmalerische Dinge wie Zwiebeln steif an einem Bindfaden an ein Brett gehängt findet, sind auch Proben vorhanden und namentlich in einem Saal ist ein ganzer, symmetrisch geordneter Fisch- und Geflügelmarkt aufgeschlagen.

(Schluß folgt).

Nekrolog.

Aug. Morel, der Verleger von Viollet-le-Duc's Dictionnaire de l'Architecture, auf dem Gebiete der Architektur und der schönen Künste einer der bedeutendsten Buchhändler Frankreichs, ist Mitte November v. J. nach kurzer Krankheit im 48. Lebensjahre gestorben. Seine ausgebreitete Geschäftsthätigkeit, welche er mit Daly's Revue de l'Architecture begann, die vielfache Anregung, welche von ihm ausging, um monographische und andere Publikationen, namentlich auf dem Gebiete der dekorativen Künste, in's Leben zu rufen, die Sorgfalt und Eleganz, mit welcher er seine Verlagsartikel auszustatten liebte, geben uns Anlaß, seines Hingangs auch an dieser Stelle zu gedenken.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Albert Jacquemart, Les Merveilles de la Céramique ou l'art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours. 18°. 1. Bd. 2. Ausg. 1868: Orient. 2. Bd. Occident. 1868. 3. Bd. Occident, Neuzeit. 1869. Preis jedes Bandes: 2 Franken.

E. M. Durch die Publikation der „Bibliothèque des Merveilles“ hat die Verlagshandlung Hachette in Paris

den verschiedensten Zweigen der Wissenschaft einen Dienst geleistet. Vorzugsweise gut bedacht wurden die einzelnen Disciplinen der Kunstgeschichte. Die kompetentesten Autoren sind daran betheiligt; hunderte von zum Theil echt künstlerisch ausgeführten Holzschnitten zieren die ihr gewidmeten Bände. Wir wollen hier nur kurz an Louis Viardot's Arbeit über die Meisterwerke der Malerei und Plastik, an das Buch von G. Duplessis über die Kupferstecherkunst erinnern, um etwas ausführlicher auf das Hauptwerk der ganzen Serie, Alb. Jacquemart's „Merveilles de la Céramique" einzugehen. Von den drei Bänden, aus welchen dasselbe besteht, hat der erste bereits die zweite Auflage erlebt, der letzte soeben die Presse verlassen. Jeder Band enthält neben der Auseinandersetzung der technischen Verfahrungsweisen eine populär gehaltene Geschichte jedes Zweiges bei allen Völkern, mit einer Masse von Notizen über die wichtigsten Künstler und ihre Werke, nebst deren facsimilirten Monogrammen. Der Verfasser beginnt mit der Keramik Aegyptens, geht von dieser auf China über, welches er mit eindringlicher Kenntniß ausführlich behandelt, dann auf Japan, Korea, Kleinasien, Persien, Indien, die iberische Halbinsel und Sicilien, und beschließt den ersten Band mit Amerika. Der zweite umfaßt das griechische und römische Alterthum, das Mittelalter, und die italienische und französische Renaissance. Der dritte ist in zwei Bücher getheilt. Das erste derselben behandelt 1. die französischen Fayencen nach ihren lokalen Verschiedenheiten, 2. die des Auslandes, die belgischen, holländischen, schweizerischen, deutschen, englischen, schwedischen, dänischen, italienischen, spanischen und portugiesischen Fabrikate; das zweite handelt 1. von den sogenannten „porcelaines tendres", 2. von den „porcelaines dures". Dieser Band allein enthält 833 Monogramme.

Das Werk ist eine wahre Encyklopädie der Keramik. Hr. Jacquemart verdient wegen seiner umfassenden Behandlung des Gegenstandes alle Anerkennung und die Verlagshandlung hat nicht minderen Anspruch auf unseren Dank, daß sie ein so treffliches und reizvoll ausgestattetes Werk durch den ungemein billigen Preis allgemein zugänglich gemacht hat. Die Illustrationen bilden eine ganz besondere Zierde der „Merveilles de la Céramique": sie sind sämmtlich eigens für dieses Unternehmen gezeichnet und stellen fast durchgängig unedirte Gegenstände dar. Die 53 Abbildungen des ersten Bandes rühren von der Hand des Hrn. Catenacci, die der beiden andern von dem Sohne des Verfassers, Hrn. Jules Jacquemart her, dessen meisterhafte Radirungen auf der letzten Münchener Ausstellung allgemeine Bewunderung erregten. Es sind in der That auch wahre Wunder der Kunst, würdig der Meisterwerke, welche sie wiedergeben.

Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig ist der Gegenstand einer Publikation von A. Hinz, mit 200 photographischen Abbildungen, Verlag von A. W. Kafemann in Danzig. Für die kirchliche Kunstarchäologie ist die Herausgabe dieser Sammlung der interessantesten Stücke des reichen Danziger Kirchenschatzes von höchstem Interesse, zumal da dieselben bisher wenig bekannt geworden sind, ja zum Theil nicht einmal zugänglich waren. Der verdienstliche Herausgeber, Küster zu St. Marien, hat die umfängliche Sammlung zum großen Theile erst geordnet und in drei verschiedenen Räumen zur Aufstellung gebracht. Der Preis des Werkes, 20 Thlr., ist in Anbetracht der großen Zahl gut ausgeführter photographischer Reproduktionen ein sehr mäßiger zu nennen.

Von J. Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik ist die zweite Auflage mit dem 2. Bande vollständig erschienen. Das Werk ist vom Verfasser ganz durchgearbeitet und wesentlich bereichert, sowohl was den Text als auch was die Illustrationen anlangt.

Die 2. Lieferung von Seubert's Ergänzungen zu Müller's Künstlerlexicon ist soeben erschienen und führt das Supplement weiter von Dupré bis Jenny. Den III Band von Andresen's „Malerradirer des XIX. Jahrh." scheint der Verf. nicht mehr haben benutzen zu können; wenigstens fehlt der Nachweis dieser Quelle bei den betreffenden Artikeln.

Ant. J. Wiertz's Oeuvres littéraires. Die belgische Regirung hat den literarischen Nachlaß des seltsamen Künstlers, der seine Werke dem Staate hinterließ, in höchst luxuriöser Ausstattung erscheinen lassen. Zur Erläuterung des Textes sind Holzschnitte und Litographien beigegeben.

* **Von James Weale's „Beffroi"** ist kürzlich nach längerer Unterbrechung wieder ein Heft, das fünfte des dritten Bandes, erschienen. Dasselbe enthält unter anderen werthvollen archivalischen Beiträgen zur Geschichte der altflamändischen Kunst auch den Anfang eines polemischen Aufsatzes von Weale über den Meister Gerard David, welcher sich namentlich damit beschäftigt, die Einwendungen von Siret und Michiels gegen die frühere Arbeit des Herausgebers über den genannten Meister zurückzuweisen. Der Schluß des Aufsatzes wird im nächsten Hefte folgen, durch welches dieser Band beschlossen werden soll. Noch umfassendere und einschneidendere Forschungen werden für den demnächst zur Ausgabe gelangenden vierten Band angekündigt. Wir wollen darunter nur die monographischen Arbeiten über H. Memling, Lancelot Blondel und Peter Pourbus namhaft machen, mit denen Weale seit längerer Zeit beschäftigt ist.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 28. und 29. d. M. kommen im Wiener Künstlerhause durch den Gemäldehändler Herrn Friedrich Schwarz 156 Oelgemälde alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des Hrn. Joseph Neudorf zur Versteigerung. Die Bilder werden an den drei voraufgehenden Tagen im Auktionslokale ausgestellt. Näheres enthält der vom Auktionator (Wien, Giselastraße 2) ausgegebene Katalog.

* **Der Kunsthändler B. Käser in Wien** hat gegenüber von seinem Geschäftslokale in seiner Privatwohnung, Naglergasse 2 im 1. Stock einen neuen „Gemälde-Salon" eröffnet, in welchem eine stets wechselnde Auswahl von modernen Bildern inländischer und fremder Meister zur Ausstellung gelangt. Als neu angekommene Bilder verzeichnen wir: Knaus, „Heuernte," Calame „Wasserfall" und „Waldlandschaft," Tissot „Ein Toast" (1793), ferner Werke von Adam, Brandt, Heilbuth, Lier u. s. w.

Die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt hat ihren III. Lagerkatalog vor Kurzem ausgegeben. Derselbe enthält in 1067 Nummern eine vorzügliche Auswahl von modernen Kupferstichen in Linienmanier, größtentheils nach klassischen Gemälden. Die Namen der bedeutendsten Stecher der deutschen, französischen, englischen und italienischen Schule von Raffael Morghen bis auf Mandel sind darin mit Blättern von vorzüglicher Qualität vertreten.

Kunstunterricht.

Dr. **Bruno Meyer** hat in Berlin auf Veranlassung des „Vereins für Familien- und Volkserziehung" unter wachsender Theilnahme einen Cyclus von sechs öffentlichen Vorlesungen „Aus der ästhetischen Pädagogik" gehalten und darin die Stellung und Bedeutung des Aesthetischen in Kunst und Leben, in dem Organismus der menschlichen Bildung und speziell in Erziehung und Unterricht der Jugend eingehend erörtert.

+ **Berlin. Eine neue Akademie für Damen** ist in den ersten Tagen des neuen Jahres hier eröffnet worden, das dritte derartige Institut, das — von den Schülerinnenklassen des „deutschen Gewerbemuseums" abgesehen — am Orte in's Leben tritt. In der Sebastianstraße belegen, kollidirt es räumlich wenig mit den beiden schon bestehenden Anstalten. Begründer der neuen Akademie ist der Porträt- und Genre-Maler Albert Grell, dem als Lehrer eine reiche Erfahrung zur Seite steht. Da sein Institut erst im Entstehen begriffen ist, muß alles Nähere vorbehalten bleiben.

Konkurrenzen.

Die Bewerber um den Berliner Dombau haben vor Kurzem die ihnen in Aussicht gestellten Entschädigungen er-

halten, und zwar sind den Verfassern der zehn als hervorragend bezeichneten Entwürfe, mit Ausnahme des Baumeisters Orth, der für seine zwei Projekte 4000 Thlr. erhielt, je 2500 Thaler überwiesen worden. Auch die übrigen Konkurrenten haben, freilich bedeutend geringere, Remunerationen erhalten.

Personal-Nachrichten.

Auszeichnungen. Wilhelm Lübke erhielt vom Könige von Württemberg das Ritterkreuz der württembergischen Krone. — Die Architekten Adler in Berlin und Ferstel in Wien wurden, wie man uns nachträglich berichtet, aus Anlaß der Münchener Ausstellung vom Könige von Bayern durch Verleihung des Ritterkreuzes 1. Klasse des Michaelordens ausgezeichnet.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf hat vor Kurzem seinen Jahresbericht über sein letztes Verwaltungsjahr, das vierzigste seines Bestehens, 1868—1869, herausgegeben. Wir entnehmen daraus, daß der Verein am Ende des Jahres 1869 5053 Mitglieder zählte. Die Netto-Einnahme betrug 21,298 Thlr 16 Sgr., ausgegeben wurden für Kunstwerke zur Verloosung unter die Mitglieder 11,000 Thlr. 20 Sgr., für öffentliche Kunstwerke 4307 Thlr. 17 Sgr., für Kupferstiche 9491 Thlr. 13 Sgr. 4 Pf. Das Vermögen des Vereins betrug am Schlusse des Verwaltungsjahres 26,755 Thlr. 27. Sgr. 8 Pf. Die Prosperität des Vereins ist in den letzten Jahren in erfreulicher Weise gestiegen.

Der Schleswig-Holstein'sche Kunstverein zu Kiel ist, wie aus dem veröffentlichten Jahresbericht 1868—1869 hervorgeht, aus dem Norddeutschen Vereins-Cyklus ausgeschieden und wird im Sommer dieses Jahres eine selbständige Ausstellung, zu welcher eine besondere Einladung an die Künstler noch erfolgen soll, veranstalten. Die Zahl der Mitglieder des Vereins betrug 707 (Ende 1868, gegen 755 Ende 1867), die Gesammt-Einnahme, incl. des Kassenbestandes von 2069 Thlr., in Summa 5872 Thlr., worunter 2070 Thlr. Mitgliederbeiträge, die Gesammtausgabe 3716 Thlr. Der Fond zur Tilgung der Bauaktien der Kunsthalle war auf 2754 Thlr. angewachsen.

Der Kunstverein zu Hannover hat seinen Jahresbericht für 1868—1869 veröffentlicht. Der Verein zählte 4143 Mitglieder mit 4242 Aktien; die Zahl der letzteren hat sich um 99 vermindert. Zum Zwecke der Verloosung wurden für Oelgemälde und andere Kunstwerke (Stiche, Photographien &c.) in Summa 6170 Thlr. verausgabt. Die Privatankäufe erreichten im Ganzen nur 2203 Thaler. Als Vereinsblatt wurde ein Farbendruck nach einem Gemälde von Paul Franken in Düsseldorf „Kurden auf der Vogeljagd" auserseben, welcher von Storch & Kramer in Berlin ausgeführt wird. Das im vorigen Jahre in Gemeinschaft mit den zum Cyklus westlich der Elbe verbundenen Kunstvereinen erworbene Gemälde „Auf einem Tanzboden in Südtirol" von Alfred Kindler wird auf Kosten des Vereins von Prof. Raab in München in Linienmanier gestochen. Die Kosten des Stichs, welcher im Jahre 1872 zur Vertheilung kommen soll, belaufen sich auf 4500 Thlr.

* **Die Ausstellungen des Oesterreichischen Kunstvereins** in Wien zogen in den letzten Wochen ein ungewöhnlich zahlreiches Publikum an durch die Masse französischer und anderer ausländischer Bilder, welche von der Münchener Ausstellung nach Wien gewandert sind. Ein beträchtlicher Theil davon ist Eigenthum der französischen Regierung und wurde von dieser dem Vereine bereitwillig überlassen. Wir begegnen einem Delaunay, Menchablon, Guillaumet, Lansyer und anderen, besonders von München her bekannten und zum Theil dort prämiirten Meistern. Ein weiterer Nachschub soll im Februar folgen, darunter Landschaften von Hanoteau u. A. — Die Einheimischen stehen bescheiden zurück. Wir bemerkten unter ihnen mit besonderer Freude zwei Oelgemälde von Rudolf Alt: „Piazetta in Venedig" und „Auf dem Wege nach Aigen", Früchte seiner letzten Studienreisen.

* **Die kunstgewerbliche Ausstellung,** welche das österreichische Museum aus Anlaß der Eröffnung seines neuen Gebäudes im nächsten Jahre veranstaltet, verspricht ein außerordentlich reiches Bild der österreichischen Kunstindustrie zu gewähren. Die Zahl der Anmeldungen hat bereits nahezu 200 erreicht

Internationale Kunstausstellung in Wien. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veröffentlicht soeben das Programm der alljährlich wiederkehrenden internationalen Ausstellung, welche diesen Frühling im Künstlerhause stattfinden wird. Wir entnehmen Folgendes dem Wortlaute der Einladung: „Die schönen Räume des Künstlerhauses, welche eine durchaus würdige Aufstellung der Kunstwerke gestatten, die sehr erfreulichen Resultate der letzten Ausstellungen, gleichwie die hierbei erzielten, sehr namhaften Verkäufe, indem beispielsweise bei der letzten Ausstellung für 70,000 fl. Bilder verkauft wurden, lassen bei dem regen Kunstsinne Wiens auch für diese Ausstellung die besten Erfolge hoffen. Auch in diesem Jahre wird der ältere Kunstverein die Wahl seiner Ankäufe auf dieser Ausstellung treffen. — Eröffnung der Ausstellung 1. April 1870, Schluß 15. Mai 1870. — Die Wiener Künstlergenossenschaft bezahlt die Her- und Rückfracht für alle jene Werke, welche ihr durch die Lokalgenossenschaften der deutschen Kunststädte corporativ zugesendet werden, sowie für die Werke derjenigen Künstler, welche eine persönliche Einladung erhalten, vorausgesetzt, daß deren Werke bis 15. Februar 1870 angemeldet und bis 10. März 1870 angelangt sind. Für die in Wien lebenden Künstler ist der Anmeldungstermin bis zum 10. März 1870, der Einsendungstermin bis zum 20. März 1870, Abends 6 Uhr, festgesetzt. — Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens wird eine Jury wählen, welche über die Aufnahme der eingesendeten Werke entscheidet und die Ausstellung im Vereine mit Delegirten des Ausschusses leitet. Von der Aufnahmsjury ausgenommen sind die Sendungen jener Kunststädte, welche die Ausstellung corporativ beschicken, sowie die Werke der persönlich eingeladenen Künstler."

* **Der Bildhauer Karl Rippel** in Wien, ein Schüler Franz Bauer's, hat eine lebensgroße Porträtbüste Karl Vogt's ausgeführt, welche durch ungemeine Aehnlichkeit ausgezeichnet ist. Ein Abguß der Büste ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt.

B. M. **Berlin. Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins** ist am 19. Dezember v. J. eröffnet worden. Da es uns von prinzipieller Wichtigkeit zu sein scheint, daß die Künstler so gut wie alle anderen Stände mit der Ordnung ihrer noch sehr ungeordneten Verhältnisse mit eigner Kraft vorgehen, und wir jeden, namentlich erfolgreichen Schritt auf dieser Bahn mit Freuden begrüßen, so werden wir dem neuen Unternehmen, das der Gemeinsinn der Berliner Künstler trotz mancher zum Theil nicht unbegründeten Besorgnisse und verschiedenartiger, recht erheblicher Schwierigkeiten nunmehr in's Leben gerufen hat, mit dem regsten Interesse folgen.

Nach Allem, was sich jetzt übersehen läßt, darf man wohl mit Fug darauf zählen, daß die neue Ausstellung zu einem integrirenden Gliede, ja zu einem festen Mittelpunkte des Berliner Kunstlebens erstarken werde. Bisher haben alle ähnlichen Unternehmungen an der Gleichgültigkeit oder gar Abneigung der Künstlerkreise gegen die ihnen fernstehenden Interessen eines Ausstellungsbesitzers und Bilderverkäufers scheitern müssen. Auf die Dauer und mit einer gewissen Regelmäßigkeit vermochte keine der derartigen Anstalten den Zufluß der Kunstwerke bei sich rege zu erhalten, und angewiesen auf die Theilnahme des besuchenden Publikums, dem sie nicht stets Anziehendes genug zu bieten hatten, gelang es ihnen nicht, vogue zu bekommen und ein Bedürfniß des gebildeten Publikums zu werden. Die einzige, die alle Wechselfälle des Geschickes relativ glücklich überstanden hat, ist Sachse's permanente Ausstellung: und sie verdankt ihre Lebensfähigkeit der selbst vor Opfern nicht zurückscheuenden Liebhaberei des Besitzers, der Verbindung mit einer Kunsthandlung von den ausgebreitetsten Beziehungen, ihrem Alter und dem vielen wirklich Guten, ja Ausgezeichneten, das wenigstens in Intervallen dort erscheint.

Jetzt aber, wo die Künstler selbst Unternehmer und Interessenten eines solchen Ausstellungslokales sind, wo sie wissen, daß sie bei der Schaustellung ihrer Werke nicht auf fremdem, sondern auf eigenem Boden stehen, wo es gewissermaßen eine Ehrensache Aller ist, das in's Leben Gerufene beim Leben zu erhalten, und wo das Bewußtsein, daß alle Erträge durch Entrée und Provisionen in der Gesammtheit jedem Einzelnen direkt und unverkürzt zu Gute kommen, die Theilnahme kräftig anstachelt, ist nicht zu zweifeln, daß die Ausstellung auf die nachhaltigste Unterstützung von Seiten aller Künstler zu rechnen hat; und mit den Künstlern wendet sich ihr dann auch unfehlbar der große Kreis des Liebhaberpublikums zu, das den

Künstlern entweder persönlich nahe steht oder ihre Werke gern aufsucht.

Indessen wir schlagen diesen nächsten Gewinn, als einen rein äußerlichen, noch nicht gar hoch an, im Vergleich zu einem weiteren, der sich aus den angedeuteten Verhältnissen ergeben wird. Das Gefühl, auf dem Eigenen zu sein, Verantwortung und Lohn der eigenen Entschließungen in eigener Sache selber zu tragen, und zu Bedeutendem befähigt, aber auch verbunden zu sein durch den Zusammenhalt aller durch gleiches Ziel und Streben von Natur auf einander angewiesenen Kräfte, das wird den Gemeingeist erwecken und kräftigen, an dem es der Künstlerschaft — es ist nicht unser Urtheil, das wir aussprechen, sondern das offene Bekenntniß all der vielen einzelnen Künstler, die wir über diesen Punkt zu hören Gelegenheit gehabt haben, — bis jetzt fehlt, und die Thatkraft erzeugen, die jeder Beeinträchtigung gemeinsamer Interessen, jeder Verkümmerung gemeinsamer Rechte, jeder Verhöhnung gemeinsamer Wünsche und Empfindungen nicht bloß mit Wünschen und Hoffnungen und allenfalls mit halben Entschließungen, sondern in unbeugsamer männlicher Konsequenz mit entschiedenem Willen und entscheidender That entgegentritt. Wir glauben und erwarten, daß in diesem Sinne mit der Errichtung eines eigenen Vereinslokals und der Eröffnung einer Ausstellung unter Selbstverwaltung der Künstler noch nicht der letzte nothwendige Schritt geschehen sein wird. Uns scheint hier Klopstock's Wort am Platze: „Noch viel Verdienst ist übrig; auf, hab' es nur!" —

Das sind unsere Hoffnungen und unsere Wünsche für das neue Ingrediens unseres höheren öffentlichen Lebens, von dessen ersten Auspicien wir summarisch in jeder Beziehung nur das Günstigste berichten können. Auf Einzelnes einzugehen, müssen wir uns leider diesmal versagen, behalten uns aber eine Umschau — auch noch unter den Zierden des Debuts — hiermit vor.

B. Düsseldorf. Vor Jahresschluß waren unsere beiden permanenten Kunstausstellungen noch reich mit neuen Bildern geschmückt, namentlich wies der Salon des Herrn Ed. Schulte mehrere sehr interessante Werke auf. Ein Orgeldreher von Ludwig Knaus erregte großes Aufsehen. Weder durch Gegenstand noch durch Format in's Auge fallend, vermochte diese Einzelfigur eben nur durch ihre vollendete Auffassung und Ausführung zu fesseln und that dies im höchsten Grade. Das Bild ist Eigenthum des Herrn Lepke in Berlin. Eine große Landschaft von Oswald Achenbach: „Villa am Abhang des Albanergebirges" wollte uns weniger trefflich vorkommen, da in ihr das Streben nach koloristischer Wirkung etwas zu absichtlich hervortrat und die Farbengegensätze grell und gewagt erschienen. Viel feiner im Ton war eine kleine italienische Landschaft von Albert Flamm, die ein ähnliches Motiv mit wahrer Vollendung behandelt. Vorzüglich gelungen war die duftige Abendstimmung und nur den Vordergrund hätten wir interessanter gewünscht. Verdiente Anerkennung wurde auch einem großen Figurenbilde von P. Scheurenberg zu Theil, welches den Abschied eines jungen Edelmanns von seiner Braut darstellte, welch letztere von ihrer Mutter getröstet wird, während im Hintergrund eine Dienerin mit theilnahmsloser Neugierde den Tisch abräumt, woran soeben die Scheidemahlzeit eingenommen wurde. Tiefes, gesättigtes Kolorit und eingehendste Durchführung müssen dem Bilde nachgerühmt werden, während die Komposition und deren geistige Vertiefung nicht des Künstlers starke Seite zu sein scheint. Scheurenberg hat seine Studien unter Wilhelm Sohn's ausgezeichneter Leitung gemacht und erregte schon durch sein erstes Bild: „Ein Lied aus alter Zeit" und mehrere Bildnisse allgemeine Aufmerksamkeit, so daß man diesem neuen Werke mit großer Spannung entgegensah. Eine Scene aus Shakespeare's „Sturm" von H. Mosler reihte sich den genannten Bildern würdig an und mehrere Landschaften von C. Hilgers, Herzog, Jungheim, Ebel, Fahrbach u. A. dürfen ebenfalls nicht übergangen werden. Von den Werken auswärtiger Künstler aber verdienten zwei Winterbilder Hermann Kaufmann's in Hamburg und einige Genrebilder seines Sohnes Hugo Kaufmann in Paris lobende Anerkennung, welche auch mehreren Aquarellen von Göbel in Wien und einer Statuette „Hebe" von Karl Kiesel in Berlin zu Theil wurde.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Köln. Die hiesige städtische Verwaltung hat aus dem Richartz'schen Legate und durch sonstige Einnahmen augenblicklich eine Summe von circa 23,000 Thlr. disponibel, welche zum Ankaufe von größeren und vorzugsweise historischen Gemälden für das Museum verwendet werden soll. Ebenso hat der hiesige Museums-Verein eine Summe von 7000 Thlr. in Bereitschaft, so das im Ganzen in diesem Jahre circa 30,000 Thlr. für den Ankauf von Kunstwerken für das Museum Wallraf-Richartz verausgabt werden können. Diese Notiz wird gewiß dazu beitragen, die hervorragenden Meister der verschiedenen deutschen Kunstschulen zu veranlassen, die permanente Ausstellung im Museum Wallraf-Richartz mit bedeutenden Werken reichlicher zu beschicken als bisher, da gegenwärtig keine andere Stadt Deutschlands in der Lage ist, großen Kunstschöpfungen in dieser Richtung eine lohnendere Anerkennung zu gewähren, wie gerade Köln, abgesehen davon, daß es für die Künstler von weittragender Wichtigkeit ist, ihren Werken eine bleibende Stätte in der Metropole der Rheinlande zu sichern, wo bei dem lebhaften Fremdenverkehr Tausende von hervorragenden Persönlichkeiten das Museum besuchen und dadurch also Gelegenheit geboten ist, daß die Künstler in den weitesten Kreisen bekannt werden, oder sich bei alten lieben Bekannten wieder in Erinnerung bringen. — Für die am 13. d. M. statt gefundene Dombau-Lotterie wurden im Ganzen 107 Kunstwerke, und zwar 98 Oelgemälde, 4 Aquarelle und 5 plastische Werke erworben. Die dafür verausgabte Summe von 20,000 Thlrn. vertheilt sich auf die Künstler der verschiedenen Städte, wie folgt: Düsseldorf 11,109 Thlr., München 5270 Thlr., Berlin 1220 Thlr., Köln 741 Thlr., Wien 590 Thlr., Breslau 350 Thlr., Cleve 200 Thlr., Kassel 180 Thlr., Stuttgart 120 Thlr., Karlsruhe 120 Thlr., und endlich Deutz 100 Thlr. (Köln. Zeitung.)

* **Das neue Conservatorium in Wien,** der Prachtbau Meister Hansen's, wurde am 5. Januar im Beisein des Kaisers durch feierliche Schlußsteinlegung seinem Beruf übergeben. Schon bei dieser durch Poesie und Musik verherrlichten Feier, aber noch herrlicher bei dem am folgenden Tage stattgehabten ersten Gesellschaftskonzerte bewährte der mächtige, von Gold und Farben strahlende Innenraum durch eine tadellose Akustik auch seinen praktischen Werth, und als am 15. dann vollends das ganze Innere des Gebäudes mit dem nebenliegenden kleinen Saal und den zahlreichen Seitenzimmern, Treppen, Galerien und Vestibüle's in ein durch zahllose Gasflammen erhelltes Ballfestlokal verwandelt wurde, ergriff ein förmlicher Freudenrausch die aus der Elite der Wiener Gesellschaft gebildete Versammlung, und des Lobes für die edlen Gründer und Stifter des Baues wie für den bewährten Meister desselben wollte kein Ende sein. Zu einer stilleren, aber deshalb nicht weniger herzlichen Ovation versammelten sich um den Architekten einige Tage früher seine getreuen Baugewerksleute, eine Schaar von Kämpfern, die sich nach errungenem Siege um den Feldherrn reiht, wie Jos. Weilen in seinem weihevollen Toast sich ausdrückte, und feierten beim frohen Mahl diesen glänzenden Erfolg der Kunst und eines einträchtigen Wirkens und Schaffens. Die Entstehungsgeschichte des Baues und eine genaue Würdigung seiner Schönheit behalten wir uns vor. Ausführliche Pläne und Aufrisse giebt inzwischen die Wiener Bauzeitung in dem kürzlich erschienenen 1. Hefte des laufenden Jahrganges.

* **Das Projekt eines Neubaues für die Wiener Kunstakademie** würde seiner Verwirklichung um einen bedeutenden Schritt näher gerückt sein, wenn sich die Nachricht bestätigte, daß der Akademie ein bestimmter Platz, nämlich auf dem sogenannten Kalkmarkt, nahe der Elisabethbrücke, von der Behörde definitiv vorbehalten sei. Hansen beschäftigt sich bereits eingehend mit Studien für den Entwurf des Gebäudes.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Burckhardt, Jac. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Zweite Auflage. Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. v. Zahn. III. Theil: Malerei, nebst Orts- und Künstlerregister über alle 3 Theile (S. 713—1154 und XII.) kl. 8. Leipzig, Seemann. 1 Thlr. 6 Sgr.

Hinz, A. Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig. Mit 200 photogr. Abbildungen. Erster Theil. 119 S. gr. 8. Danzig, Kafemann.

Berichtigung.

In Nr. 5. der Kunstchronik d. J., S. 41, Sp. 2, Z. 28 lies: Eggert statt: Eggert-Burg, wie auf Grundlage des Ausstellungskataloges von unserm Korrespondenten geschrieben war.



Von Unterzeichnetem wird auf Franco-Bestellung franco u. gratis versandt:

Auktions-Catalog

des Hofmaler

Carl Rundt'schen

Nachlasses. Das Verzeichniß enthält außer den bedeutendsten Rundt'schen Gemälden, Aquarellen, Skizzen 2c. gerahmte Kupferstiche und antike Gegenstände, worunter ein prachtvoller Gobelin. — Nach Beendigung der Kupferstich-Auktion vom 19., 20., 21. dieses Monats sind gedruckte Preislisten à $2^1/_2$ Sgr. vom unterzeichneten Auktionator zu beziehen.

Rudolph Lepke,
Auktionator für Kunstsachen 2c.
[49] Berlin, Kronenstr. 19a.

Zur gefälligen Beachtung.

Vielfachen Anfragen zufolge theile ich hierdurch mit, daß ich bis heute nach den Gemälde-Auktionen keine gedruckten Preislisten ausgegeben habe, wohl aber gern bereit bin auf Wunsch die Preise schriftlich anzugeben; diejenigen, nach denen zumeist gefragt worden, folgen hier.

In meiner Auktion am 14. Dez. 1869 wurde der Hildebrandt Nr. 26 für 485 Thlr., Nr. 27 für 535 Thlr., Nr. 28 für 255 Thlr., Nr. 29 für 600 Thlr., No. 30 für 480 Thlr., verkauft. Der Schraber Nr. 50 ging auf 512 Thlr. und der Denner Nr. 52 für 155 Thlr. in Privatbesitz über. Der Molenaer Nr. 65 wurde mit 97 Thlr. für eine öffentliche Sammlung erworben.

Am 9. Dezember ging der Scherres No. 71 auf 256 Thlr., der Linnig auf 142 Thlr., der Eschke auf 138 Thlr. u. s. w.

Am 6. Dezember wurden die beiden feinen Dietrich's für zusammen 200 Thlr., der Molenaer für 75 Thlr. verkauft.

Am 29. November ging der Genisson auf 250 Thlr., G. v. Lange 100 Thlr., Ortmann 171 Thlr. u. s. w.

Rudolph Lepke,
Auktionator für Kunstsachen 2c.
[50] Berlin, Kronenstr. 19a.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December 1870** incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden,

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Beifügen eingeladen, daß die erst vor wenigen Wochen geschlossene, internationale Kunstausstellung in München Veranlassung geben könnte, die zurückgehenden Kunstwerke theilweise für obigen Turnus zu bestimmen, wobei aber ersucht wird, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Sauer, k. T. u. T. Bauinspektor, z. Z. Vorstand. **Bösner**, k. b. Regierungs-Sekretär, z. Z. Sekretär. [51]

Eduard Quaas,

Kunsthändler in Berlin, Stechbahn 2, empfiehlt zu geneigter Ansicht und Auswahl:

a) *neue Pigment-Original-Photographien von A. Braun.*

Die Fresken der vatikanischen Stanzen in Rom von **Rafael S., P. Perugino, P. del Vaga,** etc. in 104 Blatt, jedes à 2 Thlr. 12 Sgr.

Die Fresken der Capella San Nicola im Vatikan von **Fra Angelico de Fiesole.** 15 Blatt, jedes 2 Thlr. 12 Sgr.

Die Fresken der Capella Sistina im Vatikan von **L. Signorelli, S. Botticelli, C. Roselli, F. Salviati, P. Perugino, M. Angelo Buonarroti** (werden nächstens ausgegeben).

b) *Original-Photographien.*

Die Galerie des Louvre zu Paris. Blatt 1 bis 25 à $1^1/_2$ Thlr. und 3 Thlr.

Die Galerie zu Madrid. 541 Blatt auf Bristol-Carton, jedes $1^2/_3$ Thlr., unaufgezogen à $1^1/_3$ Thlr.

Den zahlreichen Bestellern auf gewisse Nummern der **„photographischen Originalaufnahmen Athen's und des griechischen Landes"** beehre ich mich anzuzeigen, dass Herr Baron Paul des Granges wegen seines Wegganges von Athen an der Herstellung neuer Abzüge eine geraume Zeit verhindert war, die mir vorliegenden gütigen Aufträge allem Vermuthen nach jedoch in kürzester Zeit ihre Erledigung finden werden.

[52] **Eduard Quaas.**

[53] Bei **Carl Claesen**: Lüttich erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Rambert, Die Kunst in der modernen Industrie.

Preis 8 Rthlr. 10 Sgr.

In einzeln Serien zu folgenden Preisen. Serie A. **Allegorien** 1 Thlr. 24 Sgr. Ser. B. **Einfassungen und Einrahmungen** 2 Thlr. 12 Sgr. Ser. C. **Grabmonumente** 1 Thlr 6 Sgr. Ser. D. **Trophaeen, Attribute und Namenszüge** 2 Thlr. 12 Sgr. Ser. E. **Juwelier- und Goldarbeiten** 2 Thlr 6 Sgr.

Der Verfasser erhielt auf der Pariser Weltausstellung die **Goldene Medaille.**

Gothische Einzelheiten

enthaltend Motive für Tischler, Messing-, Schlosser-, Marmor-, Gold-Arbeiten, Bildhauerei und Dekorationsmalerei

von Vincenz Statz,

Baurath in Köln.

Wir empfehlen hiermit diese Werke der beiden rühmlichst bekannten Verfasser allen Architekten und Vertretern der dahin einschlagenden Branchen aufs Angelegentlichste.

Permanente Ausstellung [54]

der Kunsthütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Nr. 8 der Kunstchronik wird Freitag den 4. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Nr. 8.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. Februar. 1870.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin.

Wenn wir neulich befürchten zu müssen glaubten, daß Cornelius' Atelier, das für die deutsche bildende Kunst heiliger Boden ist, von der Musik annektirt werden möchte, so hat sich diese Befürchtung vorläufig als grundlos erwiesen. Zwar die Kartons des großen Meisters sind jetzt alle verschwunden, während früher doch wenigstens die für den Campo Santo in dem Hause am Königsplatze zu sehen waren; aber die Malerei hat in den letztvergangenen Wochen wieder in den altehrwürdigen Räumen residirt. Wie vor zwei Jahren hatten die Berliner Künstlerinnen eine Ausstellung arrangirt, diesmal aber nicht ganz ausschließlich mit ihren eigenen Mitteln und zu dem Zwecke, wie damals, die Befähigung des weiblichen Geschlechtes für die Kunst darzuthun; sondern die Werke weiblicher Hände hatten sich mit denen berufener Künstler und selbst mit einigen älteren Gemälden vereinigt, und im Zusammenhange mit Gruppen von Schülerarbeiten aus der Zeichenschule, die der Verein in's Leben gerufen, verkündigte das Dargebotene die Absicht, von den Fortschritten Zeugniß abzulegen, die als Früchte mannichfaltiger Förderung während eines zweijährigen Zeitraumes zu Tage getreten sind. Wir glauben, daß wir unsern Respekt vor dem kundgegebenen Streben am besten dadurch beweisen, daß wir die Ausstellung unter dem eben berührten Gesichtspunkte betrachten, und demgemäß die Vertretung nicht weiblicher Hände als eine wiewohl schätzenswerthe und in hohem Grade verschönernde Zugabe auf sich beruhen lassen, und unsern Blick auf die Proben weiblicher Kunstfertigkeit beschränken.

Das meiste Interesse nimmt selbstverständlich die Kunstschule des Vereins in Anspruch, und in Anbetracht dessen, daß dieselbe erst seit etwa einem Jahre in Stand gekommen, erscheinen die Erfolge schon recht befriedigend. Im Elementar- und Kopfzeichnen nach Vorlagen und nach Gyps glauben wir vor einer gewissen peinlichen Befangenheit warnen zu müssen, deren Walten wir bemerkt haben. Ueber die Sorgfalt für die Details der Mache, für die Rundung des einzelnen Striches in den Schraffirungen geht die Achtsamkeit für den Charakter und die Bedeutung der Formen und die Rücksicht auf die Gesammtwirkung verloren. Ist diese Methode überhaupt beim Kunstunterricht unangemessen, welcher überall die Technik als Mittel zu behandeln, dem Zweck der Formbezeichnung unterzuordnen hat, so ist sie besonders bei der Unterweisung von Schülerinnen als ungeeignet abzulehnen. Denn gerade beim weiblichen Geschlechte muß das natürliche Haften am Einzelnen, die Ungeneigtheit und Schwerfälligkeit in der Erfassung allgemeinerer Gesichtspunkte systematisch überwunden werden. Kein Wunder, daß die meisten Damen, wenn sie in dieser Weise lange genug Haarlocken von Zeusmasken und Diadempalmetten von Junoköpfen ausgepusselt haben, schließlich nach freier Wahl blos noch Blümchen pinseln, und zwar so, wie sie es thun.

Am interessantesten waren sicherlich die Arbeiten der Landschaftsklasse und des perspektivischen Unterrichtes. Als Lehrer für Landschaft fungirt Karl Scherres, ein Künstler, für dessen Vorzüge vielleicht Niemand mehr Anerkennung hat als Referent. Aber zu seinen Vorzügen hat noch nie eine charakteristische und geistreiche Darstellung der Baum- und Laubformen gehört. Um so überraschender ist es, ihn im Unterrichte von eigenen Detailstudien des Baumschlages ausgehen zu sehen, und neu die Art, wie er dabei verfährt. Er selbst zeichnet in der Stunde vor den Augen der Schülerinnen, die nur zusehen,

mit Blei in sehr mäßigem Format aus der Erinnerung einen Baumtheil in sorgfältigster Durchführung hin, und läßt dann diese Vorlage nachzeichnen. Ob der Gewinn die aufgewandte Zeit, in der nicht geübt wird, verlohnt, wollen wir nicht untersuchen. Die Absicht ist sicher die, den Schülerinnen den Weg zu zeigen zur Hervorbringung einer solchen Zeichnung, wie sie gewöhnlich fertig vorgelegt wird. Allein durch nacheinander zur Anwendung gebrachte, stufenweise in der Ausführung immer vollendetere Vorlagen läßt sich die allmähliche Entstehung einer ausgeführten Zeichnung eben so gut vergegenwärtigen, zumal wenn der Lehrer gelegentlich bei dem Einzelnen nachhilft; und dann hat diese Methode — außer der Zeitersparniß — die beiden Vortheile, daß dem Ungeübten nicht gleich die schwierige Vollendung abverlangt, und der Geübtere nicht mit den Vorbereitungsstadien in ausführlicher Erörterung hingehalten wird; und zweitens, daß die Gesammtheit der Ausführung in wenige übersichtliche und je einen charakteristischen Fortschritt bezeichnende Abschnitte, nicht aber in eine Unendlichkeit vereinzelter Züge zerlegt wird. Indem hier Letzteres vor den Augen der Schülerinnen geschieht, gewinnt der Weg zum Ziele mit allen seinen Windungen und Holprigkeiten den ganz ungebührenden Schein einer principiellen Wichtigkeit und ausschließlichen Geltung und Möglichkeit. So wird, wie auch die Beispiele lehren, das erreicht, was mit allen Mitteln vermieden werden sollte, und was in der Nürnberger Kunstgewerbeschule z. B. durch Ausschluß alles einfachen Kopirens radikal vermieden wird, daß die Nachbildung in Nachahmung, d. h. in peinliches Haften an der Herstellungsmanier umschlägt, statt sich auf das Verständniß des Formcharakters und dessen bezeichnende Wiedergabe zu richten. Einige Studien nach der Natur ließen große Sorgfalt, aber im Verhältniß zu dem vorhandenen Können zu wenig Freiheit und Kraft erkennen.

Die Perspektive ruht offenbar in sehr guten Händen; denn von allen denjenigen, welche diesen wissenschaftlichen Theil der Kunst kultiviren, dürfte sich kaum Einer so allgemeiner Anerkennung erfreuen wie Wilhelm Streckfuß. Leider entzieht sich das, was unter seiner Leitung an der Anstalt geleistet wird, gänzlich der Kontrolle. Denn erstens lagen nur die Lösungen von ziemlich komplicirten Aufgaben mit schwierigen Spiegelungen und Schattenkonstruktionen vor. Zweitens aber rührten — bis auf zwei wenig bemerkenswerthe Blätter — alle Arbeiten von einer Hand her, und zwar von einer Dame, deren Name in den Reihen unserer Künstlerinnen keinen schlechten Klang hat. Aufgefallen ist uns an diesen Arbeiten, die ja doch nur perspektivische Uebungen sein sollen, die überflüssige Sorgfalt, welche auf die Durchführung im Einzelnen verwendet worden. Damit wird für die Kunst der perspektivischen Konstruktion gar nichts gewonnen, und die darauf verwandte Zeit muß also vom Standpunkte des speciellen Faches aus geradezu als verloren angesehen werden.

Was nun die selbständigen Leistungen der Künstlerinnen betrifft, so wäre es mehr als unbillig, die Ueberlegenheit der diesjährigen Ausstellung gegenüber der früheren bestreiten zu wollen. Die Damen haben zugelernt, und vor allen Dingen sind sie strenger mit sich selber in's Gericht gegangen, bevor sie ihre Werke der Ausstellung für würdig erklärt haben. Dadurch wird auch wohl der Umstand erklärlich, daß die Zahl der Ausstellenden erheblich geringer war als dazumal. Viele Namen von vor zwei Jahren, darunter freilich auch manche von gutem Klange, werden diesmal vermißt, neue traten nur wenige dafür ein. Zu einer specielleren Revue der Leistungen fühlen wir uns nicht veranlaßt und wollen nur ganz flüchtig die Spitzen der Ausstellung namhaft machen. Antonie Volkmar legitimirte sich wohl als die künstlerisch freieste unter ihren Kolleginnen. Clara Oenicke, doch nur im Porträt, empfahl sich durch Schärfe der Charakteristik, die freilich oft zur Härte wird, und solide Technik. Rosa Petzel gab einige überraschend tüchtige Porträts und Studienköpfe; während Helene Richter, obgleich immer noch unter den besseren rangirend, so ungünstig vertreten war, daß man die Urheberin mancher früheren frischen und farbenkräftigen Bilder kaum wieder erkannte. Marie Wiegmann trat etwas streng, aber mit Sicherheit auf. Auguste von Sandrart und Clara Heinke gaben Genrestücke. Antonie Biel dominirte mit dem feinen Grau ihrer poesievollen Landschaften in ihrem Genre, während die talentvolle Schülerin Eschke's Helene Sietze die erfreulichsten Fortschritte zeigte. Wenn wir hiermit das Verzeichniß abbrechen, so soll nicht gesagt sein, daß nicht noch Andere vielleicht gleiches Anrecht hätten, darin aufgenommen zu werden. Nur was uns besonderen Eindruck gemacht hat, wollen wir damit hervorgehoben haben. Da müssen wir denn freilich auch noch einiger Zeichnungen von Bettina von Arnim gedenken, unter denen eine ein sehr wunderliches, eine andere ein etwas verfängliches Thema hatte, und deren Auffassung wie Behandlung eine höchst sonderbare Mischung von Romantik und Klassicität offenbarte.

Eine allgemeine Bemerkung entlocken uns noch die zahlreichen Beispiele der Blumenmalerei. Das geschickteste in diesem Genre sind wohl die Blumeneinfassungen kalligraphirter Sprüche und Verse, wie sie in allgemein bekannten Sammlungen als Meisterstücke des Buntdrucks gern gesehene Zierden des Weihnachtstisches sind. Hermine Stilke, Alwine Schrödter u. a. sind zu bekannte und anerkannte Vertreterinnen dieser Richtung, als daß es nöthig wäre, sie hier besonders hervorzuheben. Nimmt man eine gewisse Süßlichkeit und Sentimentalität in der Auswahl der Sprüche und in der Ausführung des Blumenschmuckes aus, so wäre wenig gegen die bedeuten-

deren derartigen Arbeiten, namentlich diejenigen der genannten Künstlerinnen einzuwenden. Bei den selbständigen Blumenarrangements aber werden zumeist jene Eigenschaften vermißt, welche die Werke der älteren Blumenmaler, oder, um den Damen einen bestimmten, für sie als Vorbild besonders verbindlichen Namen zu nennen, beispielsweise die einer Rachel Ruysch so anziehend und künstlerisch vollendet machen: die in ihrer Weise wahrhaft großartige und abgerundete, natürliche Komposition, und die energische, kräftige und harmonische Färbung. Nur eine moderne Blumenmalerin ist uns bekannt, die in ihren besseren Werken das wohlverstandene Vorbild der alten erkennen läßt, — sie war hier nicht vertreten, — die Holländerin Adriana van Haanen.

Es war nicht zu übersehen, daß sowohl die Zahl wie der durchschnittliche Werth der Arbeiten wuchs, je mehr man von den großen zu den bescheideneren Gattungen der Kunst vordrang. Es kann heutzutage ja wohl als ein überwundener Standpunkt gelten, eine festgesetzte Rangordnung und Würde der Kunstgattungen zum absoluten Maßstabe der Kunst selber zu machen; es gehört sicher nicht mehr zu den unentbehrlichsten Requisiten des „Kunstkenners“, daß er — nach Detmold's bekannter launiger Anweisung — „nach großen Historienbildern stets eine ganz außerordentliche Sehnsucht zu empfinden scheine“, und wir alle fragen wohl mehr, ja allein nach der Vollendung in einer Gattung, nicht nach deren offizieller Werthtaxe. Neuere allseitig in Angriff genommene Studien und Bestrebungen haben auch der Kunstindustrie den ihr gebührenden ebenmäßigen Rang unter den Arten der künstlerischen Bethätigung wieder verschafft; aber die Damen scheinen gegen diese Gleichstellung noch unüberwindlichen Widerwillen oder kräftiges Mißtrauen zu hegen; und indem augenscheinlich die Mehrzahl unter ihnen die Kunst nur wegen des Nimbus der Vornehmheit und Außergewöhnlichkeit zum Berufe erwählt, fürchten sie dieses Nimbus verlustig zu gehen, sobald ihre Thätigkeit von den Höhen der darstellenden Kunst herabsteigt und sich zur Verzierung des mannichfaltigen Geräthes des Lebens bequemt. Das ist ebenso unrichtig, wie gegen das eigene Interesse gehandelt. Denn nicht die Thätigkeit, sondern nur die erfolgreiche, bemerkenswerthe Thätigkeit in der großen Kunst verleiht jenen Nimbus; dagegen sind die Aufgaben in dem Gebiete des kunstgewerblichen Schaffens zahlreicher; wahres, selbst hochbedeutendes Talent findet reichliche Gelegenheit, sich in allem Glanz zu zeigen; mit der gewonnenen technischen Fertigkeit allein läßt sich unvergleichlich viel mehr erreichen, als in der darstellenden Kunst; und überhaupt ist dem Wesentlichen der dekorativen Kunst in weit höherem Grade durch Fleiß und Studium beizukommen: die Unterweisung reicht hier viel weiter. Und wer Grund hat, sich vor der Befassung mit gewerblicher Thätigkeit zu scheuen, der braucht ja nicht selbst Hand an's Werk zu legen, sondern findet in Zeichnungen und Entwürfen für gewerbsmäßige Herstellung künstlerischer Gebrauchsgegenstände ein unerschöpfliches Feld mit innerer Befriedigung und äußerem Erfolge lohnender Beschäftigung.

Man muß sich nicht davor fürchten, und die kunstbeflissenen und in Vereinen, wie der in Rede stehende, thätigen Damen sollten es am wenigsten vermeiden, die Wendung, die jetzt das Streben des weiblichen Geschlechtes nach erleichterter künstlerischer Ausbildung genommen hat, als einen Theil der gleich vielen anderen jetzt auch „brennenden“ Frauen-„Frage“ anzuerkennen und aufzufassen. In dieser aber, wie in allen socialen Fragen, ist das Wesentlichste, die richtigen Kräfte immer an die geeignetsten Plätze zu führen. Dazu gehört es aber auch ganz nothwendig, das Herandrängen ungeeigneter Kräfte zu unpassenden Plätzen zu verhüten. Das Kunstelend noch künstlich zu vermehren, ist gewiß keine dankbare Aufgabe, sehr ersprießlich dagegen, dem Bedürfnisse der Zeit und der Befähigung des weiblichen Geschlechtes entsprechend viele fleißige und tüchtige Hände und erfinderische Köpfe dem Kunsthandwerk zuzuführen.

Unter den ausgestellten kunstgewerblichen Arbeiten waren einige recht schöne. Wir rechnen dazu auch treffliche Miniaturkopien berühmter Gemälde. Sodann war in der Malerei auf Porzellan, Marmor u. dergl. vereinzelt recht gut gearbeitet. Bemalte Tischplatten und andere Holzwaaren ahmten mit Geschick und Geschmack Intarsiaarbeit nach (der Imitation wegen vielleicht nicht ganz unbedenklich). Ganz besonders aber ragten eine ganz beträchtliche Anzahl bemalter Porcellanteller von Marie von Olfers hervor. Die Dame, der ein urgesunder, an's Volksthümliche streifender Humor und ein sinniges Gemüth eignet, hat es über sich vermocht, ihre hübschen illustrativen Einfälle zu kernigen, ernsten und scherzhaften Legenden ganz mit jener äußersten Bescheidenheit der Mittel vorzutragen, durch die in der Regel die Damen ihrer Künstlerwürde etwas zu vergeben meinen, und die gerade derartigen dekorativen Sachen so wohl ansteht und ihnen die volle Frische des glücklichen Gedankens bewahrt. Die Zeichnung in ganz einfachen schwarzen Strichen umreißt den Gegenstand nur in seinen wesentlichsten Formen, verhilft ihm aber, mit sehr viel Bewußtsein und voller Sicherheit hingesetzt, zu deutlicher Existenz und treffendem Ausdruck. Die Färbung, fast nur durch in's Helle gebrochene transparente Lokaltöne bewirkt, behilft sich ziemlich mit der beschränkten Palette der Majolica, ist aber gleichwohl in ihrer Schlichtheit so bezeichnend und wirkungsvoll, daß man keine Zeit hat, die liebenswürdige freiwillige Armuth für arm zu halten.

Der Erfolg dieser Sachen, namentlich bei dem urtheilsfähigen Publikum, hat vielleicht Manchem Veranlassung zum Nachdenken gegeben und hoffentlich die

Gedanken meist in ähnliche Richtung geführt, wie sie die unsrigen eben einschlagen. Möge eine solche Wirkung recht allgemein, nachhaltig und erfolgreich sein! Dann werden auch die Bestrebungen des in ehrenhaftester Weise sich bemühenden Vereins so fruchtbar werden, wie wir es ihm von ganzem Herzen wünschen, und fruchtbarer, als wir es bis jetzt zu hoffen wagen.

B. M.

Korrespondenz.

Berlin, Ende Januar.

A. Trotz der Eröffnung einer permanenten Ausstellung von Seiten des Vereins Berliner Künstler ist seit Weihnachten in unsren älteren Lokalen an sehenswerthen Bildern kein Mangel gewesen. Da über jene Ausstellung die letzte Nummer der Chronik einen Bericht Ihres B. M.-Korrespondenten in Aussicht gestellt hat, so beschränke ich mich für heute auf eine Uebersicht der besseren Bilder, welche im Laufe des Monats bei Sachse zur Ausstellung kamen. Das Hauptkontingent stellte, wie gewöhnlich, Düsseldorf und München. Von dort kam ein anziehendes, trefflich gemaltes kleines Genrestück Wilh. Sohn's: „In der Andacht“, ein schwarz gekleidetes Mädchen mit blondem Haar, in's Profil gestellt und dem Altar zugekehrt, dessen größere Hälfte der Bildrand durchschneidet. Brillanter im Kolorit und von vorwiegender Betonung der stofflichen Ausstattung ist die „Kirchgängerin“ von Gussow (Weimar). Glasfenster, Teppiche und andre Details sind hier die Hauptsachen. — Dem Inhalt nach bedeutender und wirklich fesselnd durch tief poetischen Ausdruck sind zwei Bilder A. v. Wille's (Düsseldorf). Das eine ist ein Waldstück von herrlicher Stimmung, staffirt mit einem glänzenden Ritterschwarm, der von der Jagd zur Heimfahrt sich rüstet. Das Bild knüpft an die bekannten Düsseldorfer Traditionen von ehemals an, ohne im Technischen die Errungenschaften einer vierzigjährigen Entwicklung von damals bis jetzt zu verläugnen. Mehr noch zeigt das andere Bild — Straße in Marburg bei Mondschein — den Künstler als tüchtigen Maler. Plastisch tritt jeder Giebel, jeder Erker der bergaufwärts führenden Straße heraus; Schnitzwerk in Holz und Stein, Fensterzierrath und Straßenpflaster sind von so überzeugender Wahrheit und dazu das Spiel des Mondlichts über Dächer und Straßen, gebrochen von dem warmen Scheine einzelner Lichter hinter den Fenstern, von so glücklicher Wirkung, daß man wohl die täuschenden Mittel der Kunst einen Augenblick für Wahrheit halten kann. Die Straße entlang und dem Beschauer entgegen zieht eine Schaar lustiger Gesellen in der Tracht des 16. Jahrhunderts, waffenklirrend und serenadend; hie und da hat sich ein Fenster aufgethan, aus dem ein aufgeweckter Schläfer oder ein gestörter Spätarbeiter verdrießlich oder neugierig herausschaut. Es ist, als hörte man das Lärmen und Klirren, so lebendig und überzeugend steht die ganze Scene vor unsern Augen. — Eine moderne Prozession im heutigen München schildert Hennings mit schönen, warmen Farben und guter Zeichnung, aber ohne den tieferen, geistigen Antheil, mit welchem die Auffassung die malende Hand begleiten soll. Der Künstler gibt nur ein hübsches Kostümstück, welches uns kein eigentliches Interesse abzugewinnen vermag. Das Letzte gilt — für mich wenigstens — auch von dem großen Bilde, auf welchem uns Claudius Schraudolph seine „Münchener im Hofbräu“ vorführt. Wir haben eine Anzahl charakteristisch wiedergegebener Volkstypen vor uns, auch eine gewisse Art von Humor, der in einzelnen Situationen sich kund giebt. Doch das Ganze ist ohne eigentlichen Reiz. Was man alle Tage sehen kann, das will man im Bilde wenigstens nicht so wiederfinden, wie man es hundertmal gesehen hat. Außerdem hat die Farbe einen grauen, stumpfen Ton und das ganze Bild zu wenig Luft. — George Saal (Paris) entrollt auf großer Fläche eine norwegische Landschaftsscenerie, den Hardanger Fjord mit seinen mächtigen Felsen, die im röthlichen Abendsonnenglanze stehen. In die See hinein vom Lande abwärts rudert ein Kahn, der einen Sarg trägt. Vorn stehen die wenigen Angehörigen des Todten, der gleich in den Fjord versenkt wird, ihnen zur Seite das Pferd, welches den Sarg bis an das Ufer führte. Die ganze Darstellung ist von rührendem Ausdrucke. — Die größte Anziehungskraft übte ein frisch und originell behandeltes Motiv von Graf Harrach, ein Zugstück, welches schon durch die Einfassung in einen breiten dunkeln Holzrahmen als etwas Besonderes sich vorführte. Eine Gartenthür, deren Pfosten mit üppigem Rankengewächs bedeckt sind, öffnet sich auf ein Wasser, zu welchem eine Treppe niederführt; die Thür hat sich aufgethan und eine schlanke, junge Italienerin, der Kleidung nach den unteren Volksklassen angehörig, tritt heraus und dem Beschauer entgegen. Der Gegenstand ihres freudigen Erwartens läßt sich nur errathen, sie sieht eben den Beschauer an, und in dieser lebendig ausgedrückten Beziehung liegt der Reiz des flott und breit gemalten Bildes. Das allerfrischeste Grün, welches sich nur denken läßt, von der warmen Mittagssonne durchspielt, giebt den vorherrschenden Farbenton; die Details von den Falten des leichten Kleides bis zu dem Felle des Pudels, welcher seine Herrin springend begleitet hat und, wie sie, am Wasser plötzlich Halt macht, sind treu dem Stoff entsprechend dargestellt. Die Auffassung ist von so großer Natürlichkeit, daß wir durch den Rahmen hindurch wie durch eine Thüröffnung in ein Stück wirklichen Lebens hinein zu sehen meinen. Die Vorliebe, mit welcher das besuchende Publikum diesem Bilde sich zuzuwenden scheint, zeigt auf's Neue, was unmittelbares Naturstudium aus dem einfachsten Motive machen kann.

New-York, im November 1869. (Schluß).

Die Ausstellung in der Kunsthandlung von Goupil ist seit dem Sommer vollständig erneuert und besteht vorzüglich aus kleinen Genrebildern französischer und deutscher Künstler. So manche wohlgelungenen Darstellungen aus dem täglichen häuslichen Leben trifft man hier, daß es einem dabei ganz heimisch und gemüthlich-behaglich zu Sinne wird. Auch ein historisches Bild ist da, „Paulus vor Agrippa“ von Rehlig, ein lobenswerthes Werk, fleißig ausgeführt und mit lebendigem Ausdruck in den meisten Gestalten, wenn man sich gleich von dem Vorgange nicht besonders erwärmt, nicht unwiderstehlich in die Situation hineingezogen fühlt. Ein sehr anziehendes Bildchen aus dem häuslichen Leben sind einige Kinder von Duverger, deren eins, ein hübscher Junge, sehr ernsthaft beschäftigt ist, die Wanduhr zu untersuchen, die er wahrscheinlich höchst unbefugt heruntergenommen, während die übrigen eifrige Zuschauer dabei abgeben; dann zwei Kinder, von denen das eine überm Abendgebet eingeschlafen ist, von L. Lang, hübsche Bilder von Arnaux, Boettcher, Diefenbach und Lassalle, eine Marktscene von van Schendel, mit seinem bekannten Lampenlicht, eine Dame in rothem Sammtkleid von Lesrel, überaus fleißig und fein ausgeführt, aber steif und alterthümelnd im Stil von Leys. Von Hamon ist eine schwebende Gestalt da, der Herbst, der mit einem Löschhorn die letzten Blumen auslöscht, in seinem den pompejanischen Wandgemälden nachahmenden Stil, graziös und weniger farblos als die Bilder, welche früher mitunter von ihm ausgestellt waren. Auch einem kleinen Verboeckhoven begegnen wir, für den nicht weniger als 500 Dollars gefordert werden, ferner einer schönen Landschaft von Achenbach und einer kleinen Ansicht von Heidelberg, von Koekoek. Von Hart ist eine sehr große Landschaft da: „Paceful Homes“ ansprechend und freundlich, jedoch fast zu groß für die einfache Gegend und etwas eintönig in der Beleuchtung; ferner Landschaften von Sonntag, de Haas und Shattuck.

Zum erstenmal meines Wissens, sind zwei Oelbilder von Gustav Doré hier herübergekommen und ausgestellt. Das größere, welches eine ganze Wand bedeckt: Virgil und Dante in den Eisregionen der Hölle, wo sie Ugolino treffen, der an dem Schädel des Kardinals Ruggieri nagt. Der Eindruck ist zwischen Grauen über den unheimlichen Gegenstand und Bewunderung für die virtuose Behandlung getheilt. Das mitternächtliche Eismeer, im Hintergrunde durch undurchdringliche Finsterniß begränzt, in dem man die Verräther als lebendige Leichen — einige nur mit der oberen Hälfte des Kopfes, andere mit halbem Leibe in allen möglichen Stellungen und Verschlingungen mit dem Ausdruck der Qual und Verzweiflung aus der gefrorenen Oberfläche hervorragen sieht, und im Vordergrunde Ugolino, dessen ganzer Obertheil sichtbar ist, der den unter ihm liegenden Ruggieri mit gewaltigem Griffe festhält, während das unter seinen Zähnen hervorquellende Blut das Eis roth färbt: alles das ist mit einer so gräulichen Vollendung wiedergegeben, daß man alle Schrecken der Situation empfindet. Ein Lichtstrahl von oben beleuchtet die beiden Gestalten, deren Fleischtöne wärmer gehalten sind, als die der übrigen Verdammten, und ihnen das Ansehen von Lebendigen geben. Die Muskeln der Arme Ugolino's wie Ruggieri's, die unter den eisernen Händen seines Feindes geschwollenen Adern, drücken die ganze Heftigkeit des Kampfes aus und sind meisterhaft ausgeführt. Die einzigen Gestalten, auf denen das Auge ohne Grauen ruht, sind Virgil und Dante, die mit sicherem Schritt über das Eis wandeln, Dante menschlich, augenscheinlich von den Schrecken des Orts ergriffen, in bewegter Stellung, Virgil geisterbleich, mit der Ruhe der Unsterblichen. Freilich, wenn man sich mit den Gräueln des Gegenstandes vertraut gemacht hat, gewinnen Bedauern und noch mehr Empörung die Oberhand, daß ein begabter, geistreicher Künstler einen solchen Irrweg einschlagen konnte. Dies Haschen nach dem Grauenvollen, sei es nun, um seine Phantasie in dieser Richtung in's Licht zu stellen, sei es, um das krankhafte Gelüst blasirter Beschauer zu kitzeln, diese wahre Darstellung unwahrer Dinge, dies Schwelgen im Häßlichen, das alles läuft doch auf eine Blasphemie gegen Kunst und Schönheit heraus. Viele Maler könnten in technischer Beziehung von Doré lernen; aber könnte eine solche Richtung je allgemein werden, so müßte sie Einen aus Ausstellungen und Galerien jagen. — Dem andern Bilde, der Tochter Jephta's mit ihren Gefährtinnen, ihr Schicksal beweinend, lassen sich indessen nicht solche Vorwürfe machen. Die Gestalten sind einfach und edel, und die Wirkung der glühenden Morgenröthe am Horizont, während die von ihr abgewandten Gestalten noch in trübe Dämmerung gehüllt erscheinen, ist, wenn auch ungewöhnlich, doch wahr und schön und zeigt was Doré leisten kann, wenn er seine Vorwürfe nicht aus dem Gebiete des Häßlichen holt. Leider wird der Anblick der beiden Bilder durch falsche Beleuchtung beeinträchtigt, da nach hiesiger Unsitte das Tageslicht ausgeschlossen und jedes durch eine Reihe darüber angebrachter Gaslichter erhellt ist, eine unkünstlerische Effekthascherei, durch die man das Urtheil des Beschauers zu bestechen sucht. Man will die beiden Bilder in einer Lotterie von 15,000 Loosen ausspielen, und Jeder, der von den Photographien und Illustrationen, die in dem Ausstellungslokal zur Ansicht liegen, bis zu dem Betrage von fünf Dollars kauft, erhält ein Loos in den Kauf.

Eine Reihe Bilder, welche eigentlich keiner ausführlichen Besprechung werth sind und am besten mit Stillschweigen übergangen würden, wenn der Verfertiger nicht verstanden hätte, Lärm davon zu schlagen und sich von einigen Seiten lobhudeln zu lassen, sind „die neun Musen“ von Joseph Fagnani, einem Italiener, welcher auch die mißgeborenen Geschöpfe in der Kuppel des Kapitols in

Washington verübt hat. Ein Blick auf die Bilder dieses Malers erzählt uns seine Geschichte und thut augenscheinlich kund, daß er einer von denen ist, die sich durch die gepinselten Schmeicheleien und Kriechereien, mit welchen sie der Eitelkeit der sogenannten „mushroom Aristocracy“, den ungebildeten Parvenus, huldigen, in Gunst und Mode zu bringen wissen. Sein eigenes Bild auf einer früheren Ausstellung erzählte davon schon genug. Er hatte sich nämlich in Lebensgröße, im Frack nach der letzten Mode, die Brust mit Orden geschmückt abkonterfeit, ein Modell zum Verlieben für einen Schneider. Diese sogenannten neun Musen nun sind nichts anderes als die Porträts junger Damen aus der eleganten Gesellschaft, und einige ganz hübsche Gesichter sind darunter, aber diese Frauenzimmer als Musen zu geben — o ihr Götter! welche Lästerung des Parnaß und der Antike! Da giebt es vielerlei Nasen, Stumpfnasen, gebogene Nasen, aber keine griechischen Nasen, wie überhaupt nicht eine einzige vollendete Schönheit. Erato schaut drein wie ein wohlgenährter Backfisch aus einem fashionabeln Mädcheninstitut, der sich bemüht sentimental und schmachtend auszusehen, um sich interessant zu machen; Terpsichore, welche man übrigens bei den bescheidensten Ansprüchen nicht einmal hübsch nennen kann, gleicht in Haltung und Erscheinung Zug für Zug einer Ballettänzerin. Allein auch ganz abgesehen vom antiken Standpunkt sind die Bilder nicht einmal als erträgliche Portraits zu rühmen. Diese leere geleckte Manierirtheit, welche sich für Eleganz ausgeben will, diese theatralische Affektation gehört überall nicht in die Kunst, gleichviel ob der Maler nun einen antiken oder modernen Gegenstand, Ideale oder die alltägliche Wirklichkeit darstellen will. Uebrigens scheint Fagnani weder die Antike noch die großen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts zum Muster genommen zu haben; alle seine Figuren sehen vielmehr täuschend aus, als wenn die Modelle sämmtlich dem Balletkorps angehörten. Wo in aller Welt zum Beispiel, sieht man sonst so leblose undurchsichtige Arme, ohne Muskeln, ohne Fleischtöne, wie die, mit welchen diese Geschöpfe gesegnet sind? Einer wie der andere sind so, wie sie eben nur die Blei- und Kreideschminke der Tänzerinnen hervorbringen kann. Der lächerliche Anachronismus, Polyhymnia und Kalliope mit Ueberwürfen von modischer changirender Seide zu bekleiden, ist an sich eine Kleinigkeit, paßt aber zu allem Uebrigen. Man sieht viel schlechte Bilder und geht ruhig und gleichgültig an ihnen vorüber, aber ich habe wenige gesehen, welche, wie diese, durch die anspruchsvolle Verhöhnung der Schönheit und Wahrheit solche Empörung zu erregen vermocht hätten.

Aus Tirol, Ende Dezember 1869.

* Die meisten Gebäude Insbrucks gehören der Spätrenaissance oder dem Zopfstil an. War bisher eines zu restauriren, so griffen unsre Architekten unbedenklich zur gothischen Schablone und kneteten darauf los; ob es passe oder nicht, war so ziemlich gleichgiltig. Endlich können wir auch von einer gelungenen Restauration reden. Sie traf das Helbling'sche Haus, unweit des goldenen Dachels auf dem Stadtplatze. Es wurde in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erbaut; über alle Wände schlingen und winden sich die Schnörkel und Guirlanden, auf denen nackte Genien schaukeln. Es ist die bizarre lebenslustige Phantastik des Rokoko in einem Prachtexemplar. Man brachte es doch nicht über das Herz, den Stuck herunterzuschlagen, und berief zur Erneuerung italienische Werkleute, welche sich der Sache völlig gewachsen zeigten und der Stadt so ein charakteristisches Bauwerk erhielten.

G. Mader hat seinen schönen Freskencyklus aus dem Leben Jesu in der Pfarre zu Steinach nahezu vollendet und bereits einen neuen Auftrag erhalten. Er soll die Kuppel der Kirche zu Kemeten mit Fresken aus der Legende des heiligen Vitus schmücken, im Langschiff sind ihm zwei Bilder aus dem Leben der Maria Magdalena übertragen. Unser Landtag hat sich ein Verdienst um die Kunst erworben, indem er 400 fl. zur Unterstützung einer bereits bestehenden mit der hiesigen Realschule vereinigten Kunstgewerbeschule votirte. Die Vorträge hält der Reallehrer und Bildhauer M. Stolz, ein dafür wohlbefähigter Mann. An der Universität soll ein Museum für Gypsabgüsse errichtet werden. Sehr gut! Nur möge man auch einen außerordentlichen oder ordentlichen Professor der Kunstgeschichte ernennen, denn das Fach läßt sich nicht so nebenbei abthun.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Rud. Weigel's Kunstauktion in Leipzig. Die nächste Versteigerung findet am 14. Februar statt und setzt den Nachlaß des Prof. Niebuhr in Bonn, eines holländischen (ungenannten) Malers u. A. zum Verkauf aus. Der Katalog umfaßt 2407 Nummern.

\+ **Die photographischen Originalaufnahmen der Gemäldegalerie zu Lissabon** durch den bekannten Photographen J. Laurent in Madrid sind nunmehr beendet. Die für die Kunstgeschichte wichtigsten Bilder sind reproducirt, und die Ausbeute ist besonders für die Malerschulen der iberischen Halbinsel recht bedeutend; doch sind auch die anderen Schulen gut vertreten. Die Kunsthandlung von Eduard Quaas in Berlin hat den Vertrieb der Blätter für Deutschland übernommen, und wird den Katalog in Kürze ausgeben. Wir kommen alsdann wohl noch einmal auf die Publikation zurück.

A. **Die Sachse'sche Hofkunsthandlung** in Berlin ist mit dem Verkauf der Originalplatten zu neun Schirmer'schen Radirungen beauftragt. Die Kollektion, bis jetzt im Besitz der Wittwe, enthält einige der interessantesten und schönsten Stücke, z. B. die „Nonne“, das früheste radirte Blatt eigener Erfindung, und den großen „Sturm“, eine der vorzüglichsten Leistungen landschaftlicher Radirkunst überhaupt. Abgesehen von einem in Düsseldorf herausgegebenen Hefte zu 8 Blatt, erschienen Schirmer's Radirungen im Selbstverlage; der Vertrieb soll ein verhältnißmäßig geringer und die Platten deshalb sehr gut erhalten sein. Schirmer steht unter den deutschen Maler-Radirern in erster Reihe. Der Ankauf der Platten durch einen unternehmenden Verleger ist deshalb auf das Dringendste zu wünschen.

Konkurrenzen.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß im Jahre 1870 der von dem verstorbenen k. k. Feldkriegs-Registrator Joseph Reichel gestiftete jährliche Künstlerpreis, dermalen im Betrage von 1200 fl. Oe. W., für das Gebiet der Bildhauerei und Medailleurkunst zur Vertheilung gelangt. Zur Konkurrenz um diesen Preis sind nach dem Willen des Stifters alle Bildhauer und Medailleurs in den k. k. Erbländern berufen. Das Preisstück bleibt Eigenthum des Künstlers. Nach dem Wortlaute der Stiftungsurkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis demjenigen Konkurrenten zuerkannt werden, welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes (dessen Wahl wie auch die Größe der Darstellung dem Künstler freisteht) nach einstimmigem Erkenntnisse der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt, oder, dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch für denjenigen Bildhauer oder Medailleur verwendet werden, welcher in seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird. Die Einsendung der Konkursstücke hat längstens bis 1. December d. J. auf Kosten und Gefahr des Künstlers unter genauer Angabe seines Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes von dem Künstler selbst oder einem von ihm Bevollmächtigten an die Kanzlei der Akademie der bildenden Künste zu erfolgen. Die Zuerkennung des Preises wird im Laufe des Monats December d. J. von dem akademischen Rathe vollzogen.

Personal-Nachrichten.

Auszeichnungen. Benjamin Vautier wurde vom Könige von Preußen der Professortitel verliehen. — Professor Wilhelm Camphausen erhielt vom Fürsten zu Hohenzollern das Ehrenkreuz des Hohenzollernschen Hausordens. — Professor Carl von Lützow erhielt vom Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin die Verdienstmedaille in Gold mit dem Bande.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das Museum Wallraf-Richartz in Köln wurde kürzlich um einen kostbaren Schatz bereichert, nämlich durch die kolorirten Original-Kartons von J. J. Ramboux zu den Stickereien im hohen Chore des Kölner Domes. Diese Kartons, 43 an der Zahl, wurden von dem Künstler während der letzten Jahre seines Lebens als Vorlagen für die Stickereien entworfen, welche dann von den Händen Kölnischer Frauen und Jungfrauen zum Schmucke der Rückwand der Chorstühle ausgeführt wurden. Sie bilden den werthvollsten Theil des dem Kölner Museum überkommenen reichen Nachlasses des ehrwürdigen Meisters, dessen berühmte große Aquarell-Kopien-Sammlung altitalienischer Meisterwerke bekanntlich eine Zierde der Sammlungen der Düsseldorfer Akademie bildet. — Auch die beiden großen Gemälde: „Mirjam's Lobgesang" von Chr. Köhler und „Maiwembowle" von Th. Mintrop wurden für das Kölner Museum angekauft.

B. **Im Düsseldorfer „Malkasten"** wurde bei der jüngst stattgehabten Generalversammlung eine gänzliche Neuwahl des Vorstandes vorgenommen, welcher nun aus folgenden neun Künstlern besteht: Professor Adolf Schmitz (der viele Jahre dem Vorstande angehört hatte, in letzter Zeit aber ausgetreten war), Albert Flamm, Heunert, Lüdecke, Metzner, Philippi, Nikutowsky, Robert Schultze und Arnold Overbeck. Das einzige Mitglied des bisherigen Vorstandes, welches wiedergewählt war, Professor Camphausen, lehnte die Wahl dankend ab.

* **Zwei deutsche Kunstvereine** haben sich zu einem Unternehmen vereinigt, welches die größte Beachtung verdient und der Nacheiferung von Seiten aller ähnlichen Genossenschaften nicht warm genug empfohlen werden kann. Es handelt sich nämlich um die Herausgabe einer Anzahl von Kupferstichen nach hervorragenden Werken der modernen deutschen Historien- und Genremalerei, sowie um die Reproduktion von Raffael's „Schule von Athen", welche bekanntlich von Professor Louis Jakoby in Wien seit längerer Zeit vorbereitet wird. Zu diesem Ende haben der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien und der Kunstverein in Hamburg ihre Mittel vereinigt und werden demnach im Laufe der fünf folgenden Jahre zunächst die mit so allgemeinem Beifall aufgenommenen Kompositionen Rahl's und Laufberger's für die Vorhänge der ernsten und komischen Oper in Wien, die Genrebilder: „Speckbacher" von Defregger, „Invaliden" von Friedländer und zwei noch vom Hamburger Verein zu wählende Genrebilder in Kupferstich an ihre Mitglieder vertheilen. Diese im Atelier Jacoby's auszuführenden Blätter erscheinen in einem ansprechenden Albumformat. Im sechsten Jahre (Anfang 1876) wird dann Jacoby's großer Stich nach der „Schule von Athen" zur Vertheilung kommen. Jeder, der die fünf ersten Jahre lang Mitglied eines der beiden Vereine war, hat damit das Anrecht auf das Blatt nach Raffael erworben. Ueber den Werth einer solchen Aquisition brauchen wir kein Wort zu verlieren. Es ist den beiden Vereinen, welche durch dieses Unternehmen uns eine Art von Ersatz für die französische „Société de gravure" schaffen, nur von Herzen Glück zu ihrem Entschlusse zu wünschen, der, wie wir hoffen, eine heilsame Besserung unserer deutschen Kunstvereinsblätter anbahnen wird. Im Ganzen erstreckt sich das Unternehmen auf nicht weniger als 21 ausgeführte Blätter.

Die große akademische Kunstausstellung in Berlin wird am 4. Sept. d. J. eröffnet und am 6. November geschlossen. Die für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke sind bis zum Freitag, den 6. August, Abends 6 Uhr, bei dem Inspektor der Akademie abzuliefern, und es werden die Herren Einsender noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß der angegebene Einlieferungs-Termin unabänderlich eingehalten werden wird, mithin kein später eingehendes Kunstwerk Aufnahme finden kann. Dagegen bedarf es einer vorhergehenden Anmeldung nicht. — Transportkosten übernimmt die Akademie nur für Arbeiten ihrer Mitglieder und für diejenigen Künstler, die auf früheren Ausstellungen der Berliner Akademie eine goldene Medaille erworben haben. Kunstwerke von bedeutendem Gewicht und aus der Ferne dürfen auch von diesen nur nach vorgängiger Anfrage und mit Genehmigung der Akademie auf Rechnung der letzteren eingesandt werden. Alle anderen Einsender haben die Kosten des Her- und Rücktransports selbst zu tragen. — Eine für diese Ausstellung aus Mitgliedern des akademischen Senats und der Akademie in einer Plenarversammlung zu wählende Kommission entscheidet über die Zulässigkeit der Kunstwerke. Erhobene Zweifel und Einsprachen entscheidet der akademische Senat.

B. **In Schulte's permanenter Ausstellung in Düsseldorf** erregten kürzlich ein großes Bild von Carl Hoff: „Die unerwartete Heimkehr eines Kriegers" und ein „Matrosenpaar aus der Normandie" von Rudolf Jordan gerechtes Aufsehen. Ersteres übertrifft an Reichthum der Charakteristik und malerischer Durchbildung alle früheren Werke des begabten Künstlers.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden.** Unsere Leser erinnern sich des mit Wärme geschriebenen Aufsatzes, in welchem Hermann Allmers im vorigen Jahrgange der Zeitschrift für die Erhaltung der gefährdeten und zum Theil schon arg beschädigten Meisterwerke Rottmann's eintrat. Seit längerer Zeit ist auch anderweitig für die Sache mit Eifer agitirt worden, und erst vor Kurzem ließ Fr. Th. Vischer ein kräftiges Wort für das bedrohte Heiligthum deutscher Kunst in der Augsb. Allg. Zeitg. ertönen. Endlich scheint man nun auch in München zur That schreiten und dem traurigen Zustande ein Ziel setzen zu wollen. Eine Kommission zur Begutachtung und Vorlage von Rettungsvorschlägen ward ernannt und diese soll sich für Entfernung der Bilder von den Wänden durch Absägen ausgesprochen haben. Man hat hieran die Frage geknüpft: ob die Eigenthümer der betreffenden Häuser gewillt oder verpflichtet sind, die Entfernung der Landschaften zu gestatten. Wir wollen hoffen, daß die Lösung dieser Frage nicht einen neuen Aufschub der ganzen Angelegenheit zur Folge haben möge.

* **Bei Corneto,** auf dem Boden der Nekropole des alten Tarquinii, sind unlängst wieder eine ganze Reihe wichtiger Ausgrabungen gemacht worden, von denen die Nr. 1 d. J. der „Grenzboten" ausführliche Kunde giebt. Die Funde begannen mit der Entdeckung eines Alabastersarkophags, dessen Seiten mit a tempera ausgeführten Amazonenkämpfen bemalt sind. Ferner entdeckte man das Grab eines tarquinischen Kriegers, in Gestalt einer kolossalen, aus Tuff gearbeiteten

Kiste, worin das Skelett in voller Rüstung nebst allerhand Vasen und sonstigem Geräth beigesetzt war. Der Styl aller dieser Gegenstände trägt den Charakter der ältesten, noch entschieden asiatisirenden Epoche der etruskischen Kunst. Außerdem fanden sich mehrere Grabkammern mit Wandgemälden, welche die späteren Epochen der etruskischen Kunstentwickelung repräsentiren, zum Theil von ungewöhnlicher Größe und Schönheit. Das preußische Institut für archäologische Korrespondenz in Rom wird sämmtliche neu entdeckten Monumente im laufenden Jahre nach Zeichnungen des Malers Ludwig Schulz aus Greiz publiciren.

* **Die Stadt Constanz** hat für dieses Jahr von dem unlängst erwähnten Freskencyklus wieder drei Gemälde zur Ausführung bestimmt. Eines derselben hat Schwörer, die beiden anderen Fr. Pecht in München übernommen. Das erstere stellt den Reichstag König Heinrich's III. in Constanz dar; die Gegenstände der anderen sind: Huß auf dem Scheiterhaufen und der Triumphzug des in Constanz 1418 neu gewählten Papstes Martin V., bei welchem ihm Kaiser Sigismund und der Herzog von Bayern die Zügel halten.

B. **Für das in Düsseldorf zu errichtende Cornelius-Denkmal** haben die Direktionen der Köln-Mindener und der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft je hundert Thaler gespendet. Ebenso sind aus kleineren Städten der Nachbarschaft namhafte Gaben eingegangen, bei denen hundert Thaler des Kaufmanns Unterberg-Albrecht in Rheinberg obenanstehen.

S. **Die allbekannte Kunsthandlung von Rud. Weigel** in Leipzig ist nebst dem Kunstauctionsinstitut dieser Firma seit dem 1. Januar d. J. in den Besitz des bisherigen Geschäftsführers derselben Dr. Andreas Andresen übergegangen. Derselbe bringt zur Fortführung des wohlbegründeten Geschäftes alle Eigenschaften mit, um den ausgezeichneten Ruf der Firma aufrecht zu erhalten: gründliche Sachkenntniß, geschäftliche Routine und ein warmes Interesse für künstlerische und kunstwissenschaftliche Bestrebungen. Von 1857—1862 als Conservator am Germanischen Museum in Nürnberg angestellt, ward er von dem verstorbenen Rud. Weigel nach Leipzig gezogen, um verschiedene wissenschaftliche Arbeiten für dessen Verlag auszuführen und ihn bei der Anfertigung der Kunstauktions-Kataloge zu unterstützen. Seit Weigel's Tode ist Dr. Andresen bemüht gewesen, die bewährten Geschäftsmaximen des Verstorbenen auch ferner zur Geltung zu bringen in dem redlichen Streben, die merkantilen Interessen in schicklicher Weise mit den wissenschaftlichen zu vereinigen. Die beiden von ihm herausgegebenen Werke: „Der deutsche Peintre-graveur" und „die deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts" sind in seinen Besitz übergegangen; die Fortsetzung beider befindet sich in Vorbereitung.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1870. 2—4 Heft.

Marco Dente da Ravenna, der Meister der Nachstiche mit dem Tannenbäumchen. Von M. Thausing. — Die beiden Juncker von Prag, Dombaumeister um 1400. Eine kunsthistorische Darstellung von J. Seeberg. — Conrad Wiessner, Maler und Kupferätzer. Biographie von Fr. Wiessner. — Flüchtige Bemerkungen über die Abfassung von Verzeichnissen für Gemälde-Galerien. Von F. v. Alten.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. 1870. Januar u. Februar.

Die vierthürmigen Kirchen in Ungarn. Von E. Henszlmann (Mit 10 Abb.) — Der Schatz von St. Veit in Prag. Von Fr. Bock (Mit 5 Abb.) — Plan der Stadt Venedig aus dem XIV. Jahrhundert. Von Albert Ritter v. Camesina (Mit einem Plane.) — Die Pfarrkirche zu Enns. (Mit 3 Abb.) — Die Conservirungsbauten an der Rundkapelle zu Petronell. (Mit 1 Abb.) — Die Grüfte in der St. Barbara- und Jacobskirche zu Kuttenberg in Böhmen. Von Fr. J. Benesch. — Ueber die Fragen, welche in der Generalversammlung der historischen Vereine Deutschlands zu Regensburg zur Besprechung gelangten. — Funde im Czaslauer Kreise. — Ueber Patrizier, Erbbürger und Wappengenossen. Von Dr. Ernst Hartmann Edlen v. Franzenshuld. — Die Fresken von Pisweg. (Mit einer Tafel.) — Beiträge zur Kunde der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 2 Abb.) — Ueber den Besteller eines Dürer'schen Gemäldes. Von Albert Ilg. — Grabstein der Frau Clara Johanna Freiin von Scherr-Thoss, geb. Gräfin von Purgstall zu Patkós in Ungarn. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Denkmäler der Baukunst. — Aus dem Domschatze zu Halberstadt. Von Dr. Franz Bock. —

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 52.

Raffael da Brescia. — Ueber Mörtel und Cement. II. — Anmeldungen zur Oesterr. Kunstgewerbe-Ausstellung im J. 1871. — Von der Ostasiatischen Expedition.

Gewerbehalle. 1870. Heft 1.

Vergleichende Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von Jakob Falke. — Romanische Thüreinfassung vom Münster zu Bonn und dergl. Rosetten von der Thür des Baptisteriums zu Parma. — Kamin vom Jahre 1710 im Arts Club zu London. — Renaissance-Kapitäl vom Hofe des Palastes Cervia in Ferrara. — Sekretär mit Spiegel aus dem 16. Jahrh. im South-Kensington-Museum. — Erker aus Vicenza (16. Jahrhundert). — Lederpressung an einem Buchdeckel aus dem 17. Jahrh. — Modernes: Bordure für eine Tischdecke; Eierstab; dorischer Pilaster; Aufsatz; Salonharmonium; Schlüsselkästchen, Buffet; Balkongeländer aus Gußeisen. Postament zur Büste Gustav Schwab's; Blumenkorb in Majolika. Salz- und Pfefferständer, Serviettenband und Senftopf mit Löffel (für Glas und Silber), einfacher Plafond; Goldwaren.

Inserate.

Nr. 7 der Kunstchronik nebst Heft V. der Zeitschrift wird Freitag den 18. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. Februar.



Nr. 9.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Dresdener Theaterbau.

Dresden, im Februar.

† Sachsen, insbesondere Dresden war des künstlerischen Werthes des Semper'schen Theaterbaues sich bewußt. Das charaktervolle Bauwerk war gewissermaßen ein Wahrzeichen der freundlichen Elbstadt geworden, und nicht ohne Stolz wurde es von den Eingeborenen dem Fremden mit zuerst unter den Sehenswürdigkeiten Dresdens gezeigt. Von der Pietät, mit welcher man hier an dem abgebrannten Theater hing, legten besonders die letzten Wochen ein lautsprechendes Zeugniß ab. Es waren Wochen des Kampfes, dessen Gegenstand die Theaterfrage war. Nicht nur in künstlerischen, sondern in allen Kreisen der Gesellschaft wurde die Frage diskutirt, wurde für oder wider die in der Angelegenheit gemachten officiellen Vorschläge Partei genommen. Daß die Staatskasse zum Wiederaufbau des Theaters verbunden sei, darüber war man in Dresden und, mit sehr wenigen Ausnahmen, auch im übrigen Lande einig. Die streitigen Punkte waren hauptsächlich der Bauplatz, sodann die zu wählende Grundform, endlich die Betheiligung Semper's an dem Neubau. Daß natürlich allerhand fromme Wünsche bezüglich einer Reorganisation der Theaterverwaltung mit unterliefen, ist selbstverständlich. Die oben erwähnten officiellen Vorschläge, an welche die Meinungen anknüpften, waren in dem königl. Dekrete enthalten, welches bezüglich des Neubaues eines Hoftheaters den Kammern zugegangen war, und stützten sich auf das Gutachten einer Sachverständigen-Kommission, der die bedeutendsten Künstler Dresdens angehörten. Diese Kommission hatte sich entschieden gegen den alten Platz erklärt, hauptsächlich der Feuersgefahr wegen, mit welcher die Nähe des Theaters das Museum bedrohe; ebenso wollte die Kommission von der runden Grundform des Baues abgesehen wissen, da die Abstellung verschiedener Uebelstände, welche das alte Theater gezeigt habe, mit dieser Form sich nicht vertragen wolle. Endlich hatte die Kommission vorgeschlagen, das neue Theater in den Zwingerpromenaden, zwischen dem Zwingerwall und der Stallstraße, aufzuführen, und zwar so, daß die Hinterfaçade an den Zwingerteich nach der Ostra-Allee und die Vorderfaçade ziemlich in eine Linie mit der Nordfaçade des Museums nach der Elbe hin zu stehen kommen solle. Durch diese neue Stellung des Theaters wollte man unter Anderem auch eine Verbindung der alten Brücke mit der neuen Brücke durch eine großartige Avenue anbahnen. Dennoch konnte man sich im Publikum mit den erwähnten Vorschlägen nicht befreunden. Eine gegen tausend Unterschriften zählende Petition wurde an die Ständeversammlung gerichtet, des Inhalts: Letztere wolle den von der königl. Kommission in Vorschlag gebrachten Platz ablehnen und sodann die Staatsregierung ersuchen, das Theater auf dem früheren Platze und unter Benutzung der noch brauchbaren Ueberreste des zerstörten erbauen zu lassen. Eine zweite Petition, ebenfalls von einer großen Anzahl Bewohner Dresdens unterzeichnet, erklärte sich gegen den Bau des Theaters auf der alten Stelle und schlug als geeignetsten Bauplatz die Stelle vor, wo jetzt das „Hotel Bellevue" steht. Eine dritte Petition ersuchte die Ständeversammlung, den Neubau dem Professor Semper allein zu übertragen: ein Wunsch, der auch in den beiden vorher genannten Petitionen Ausdruck gefunden hatte. Noch lagen verschiedene Petitionen vor, welche sich auf die Verwaltung des Theaters bezogen. Dem Kampfe, der in den hiesigen Lokalblättern über diese Frage entbrannt war, machte die Kammersitzung vom 4. Februar ein Ende,

in welcher unter großem Zudrange des Publikums das obenerwähnte königl. Dekret in Berathung gezogen wurde. In dem Dekrete waren zum Zwecke des Neubaues 500,000 Thaler postulirt. Nur bezüglich der Frage: ob und inwieweit eine rechtliche und verfassungsmäßige Verpflichtung zu dieser Bewilligung vorliege, platzten die Geister in langer und heftiger Debatte aufeinander. Im Uebrigen waren die Meinungen nicht zu weit verschieden. Einig war man darin, daß das alte Theater ein ausgezeichnetes Werk der Baukunst gewesen, sowohl seiner äußeren Erscheinung als seiner inneren Anlage nach, und namentlich auch in Bezug auf Akustik als mustergiltig hinzustellen sei; und daß man daher dieses Werk, unter Beseitigung einiger anerkannter Mängel, nach dem Plane seines Gründers, des Meisters Semper, der Nachwelt zu erhalten habe. Unter den Mängeln, deren Abstellung, zur nöthigen Sicherheit und Bequemlichkeit des Publikums und der Spielenden, als unerläßlich erscheine, versteht der Deputationsbericht zu enge Ein- und Ausgänge, besonders zu enge Korridore und Treppen. Was den Bauplatz betrifft, so glaubte man von dem alten Platz aus verschiedenen technischen Gründen absehen zu sollen, vorzüglich weil es sehr zweifelhaft geschienen, ob die alten Gründungen noch zu brauchen seien und überdies eine große Ersparniß bei Benutzung des alten Platzes nicht in Aussicht stehe. Aber auch mit dem von der königl. Kommission vorgeschlagenen Projekt in den Zwingeranlagen konnte man sich nicht einverstanden erklären. Dagegen wurde von der Majorität der Deputation, welche das Referat über die Angelegenheit hatte, in Vorschlag gebracht: das neue Rundbautheater hinter das Weberdenkmal, in die Promenaden, nach der Stallstraße zu, ungefähr bis wo gegenwärtig das Interimstheater errichtet ist, zurück zu rücken, so daß das Museum zur vortheilhaftesten Anschauung gelange, der Theaterplatz selbst hierdurch in der angemessensten Weise geschlossen und außerdem das Theater von dem Baue der katholischen Hofkirche soweit abgerückt werde, daß seine architektonischen Schönheiten vollständig zur Geltung gelangen könnten. Schließlich einigte sich die Kammer, gegen wenige Stimmen, zu folgenden Beschlüssen: 1. Zur Erbauung eines königl. Hoftheaters nach dem Semper'schen Plane auf dem von der Deputationsmajorität bezeichneten Platze ein für alle Mal die Summe von 400,000 Thlr. zu bewilligen; 2. diese Summe mit 300,000 Thlr. für die nächste Finanzperiode 1870 bis 71 und mit 100,000 Thlr., für die folgende Finanzperiode in's außerordentliche Budget einzustellen; 3. hieran die Bedingung zu knüpfen, daß wegen der im Plane zu treffenden Abänderungen der Erbauer des zerstörten Theaters, Semper, zu Rathe gezogen werde.

Alle, welche den Semper'schen Theaterbau kannten und schätzten, werden von den vorstehenden Beschlüssen mit Befriedigung Kenntniß nehmen. Etwas zu niedrig bemessen ist vielleicht bei diesen Beschlüssen nur der Kostenpunkt, wenn auch zu der bewilligten Summe noch 120,000 Thlr. kommen dürften, die von der Brandversicherungsgesellschaft zu verlangen sind. Wenigstens wurde die Abminderung der postulirten 500,000 Thlr. auf 400,000 Thlr. von Seiten der Regierung sehr widerrathen, wenn letztere schließlich auch damit sich begnügen zu müssen erklärte.

Die Stellung der Regierung zu der Frage über die Berufung Semper's ist vielfach falsch aufgefaßt worden, und es werden daher einige darauf bezügliche Bemerkungen aus der Debatte nicht ohne Interesse sein. Die Regierung hat, wie Staatsminister Frhr. v. Friesen sagte, vom ersten Anfange an, wo sie sich mit diesem Gegenstande beschäftigte, es im höchsten Grade als wünschenswerth, ja als durch das Sachverhältniß geboten angesehen, den Erbauer des abgebrannten Theaters, Semper, ganz vorzugsweise auch bei dem Neubau des Theaters mit zu Rathe zu ziehen und ihn um ein Gutachten in der Sache zu ersuchen. Die Regierung sei noch jetzt der Ansicht. Und sie habe es lebhaft beklagt, daß durch ganz ungerechtfertigte Nachrichten in den öffentlichen Blättern in dieser Beziehung Mißtrauen erregt worden und Mißverständnisse entstanden seien.*)

Charles Verlat.

Weimar, Ende Januar.

Das interessanteste Ereigniß im hiesigen Kunstleben seit der Eröffnung des neuen Museums bildet die kürzlich eröffnete Ausstellung von Werken des seit November v. J. an die Großh. Kunstschule berufenen Professors **Charles Verlat** aus Antwerpen. Der geringe Verkehr zwischen der lebenden Kunst in Deutschland und Belgien hatte früher nur spärliche Kunde über das Schaffen dieses Künstlers zu uns gelangen lassen; — sein Bild: „Au Loup!", eine lebendige Kampfscene zwischen Landleuten und einem Wolf in lebensgroßen Figuren, das wir von der Antwerpener Ausstellung 1861 her kannten und im

*) Indem wir, und mit uns wohl alle Kunstfreunde Deutschlands, von den erfreulichen Mittheilungen unseres Hrn. Korrespondenten mit großer Befriedigung Akt nehmen, können wir andererseits nicht umhin, an den Schlußsatz seines Briefes die Frage zu knüpfen, weshalb denn die „Mißverständnisse" und das „Mißtrauen" des Publikums nicht längst durch offizielle Erklärungen der Regierung beseitigt worden sind? Man mußte doch in jenen Kreisen am besten wissen, daß von gewisser Seite auf möglichste Beseitigung Semper's unter Protektion verschiedener Mittelmäßigkeiten hingearbeitet wurde. Ein Anlaß zum Reden war um so mehr vorhanden. Uebrigens werden wir ja sehen, was der weitere Verlauf der Dinge bringt, namentlich ob man dem Urheber des Planes auch bei der Ausführung des Neubaues die ihm gebührende Stellung überträgt. Mit dem bloßen Einholen von Gutachten ist es da nicht gethan.

Anm. d. Red.

schlechtesten Licht auf der vorjährigen Münchener Ausstellung wiedersahen, war wohl überhaupt das einzige größere Werk, das von ihm nach Deutschland gekommen. Als dann unmittelbar nach seinem Eintreffen der arbeitseifrige Künstler rasch einige kleine Thierbilder von frischester Naturwahrheit und virtuoser Farbenbehandlung schuf, glaubte man damit seine eigenthümliche Kunstrichtung bezeichnet zu sehen, und so erregte es wahrhaft Erstaunen, als Verlat durch die neu ausgestellten früheren Werke sich nicht nur als trefflicher Thiermaler, sondern als ein Historienmaler vom ersten Range bekundete. Es war in der That eine völlig neue Erscheinung, innerhalb der lebenden Kunst mit ihren so ganz specialisirten Richtungen einer Kraft zu begegnen, welcher das Leben in seinen malerischen Erscheinungen überhaupt wieder einmal sich offenbart hatte — in einer Weise, für welche man den Vergleich nur bei den großen Niederländern der Kunstblüthe im 17. Jahrhundert suchen dürfte.

Denn mitten unter den Thierbildern standen zwei Werke, in denen die ernsteste Sammlung des Gemüths mit der idealsten Auffassung christlicher Gegenstände Hand in Hand ging: „Die Trauer um den Leichnam Christi", Votivbild in lebensgroßen ganzen Figuren, und „Madonna mit Christus und Johannes", ein lebensgroßes Halbfigurenbild, von denen das erstere, nicht nur durch den äußern Umfang, sondern auch durch seine künstlerischen Eigenschaften sofort den Beschauer auf das Zwingendste fesselte. Kaum ließe sich sagen, an welchen der neueren Meister in Belgien und Frankreich dies Werk erinnert. — Keineswegs stilisirt in dem Sinne, wie Swerts und Guffens die architektonische Haltung der kirchlichen Malerei betonen, mit keinem Zuge an das Kostüm und den alterthümlichen Typus gemahnend, welche die späteren Arbeiten von Leys und seiner Schule kenntlich machen, wiederum doch vollständig anders als die dramatische Malerei auf französische Weise, wie sie Gallait, Bièfve u. A. als eine besondere „belgische Kunstrichtung" so erfolgreich den Zeitgenossen vor Augen gestellt hatten; — hier ist vielmehr eine so eigenthümliche Empfindung, ein so bestimmtes künstlerisches Wollen, daß der Styl der Darstellung sich als ein völlig originaler, aus der Empfindung des Künstlers neu geschaffener erweist.

Als bedeutsamsten Grundzug erkennen wir in der mächtigen Wirkung des Bildes die Koncentration der künstlerischen Kraft auf die Verklärung des Leidens in der edlen Bildung des Leichnams und auf die Darstellung einer rein menschlichen Seelenregung in der Maria. Ursache und Wirkung, den ganzen geistigen Inhalt des Vorganges so in das Sichtbare, malerisch Darstellbare gelegt zu haben, ist nach unserer Empfindung ein Zug der größten Genialität. Alle Blicke fallen zuerst auf den Christuskörper, der in ruhiger Linie, fast wagrecht über die ganze Breite des Bildes auf einem weißen Tuch ausgestreckt, das beschattete, seitwärts gewandte Antlitz dem Beschauer zukehrt. Hier ist das „Ecce homo!" vom Künstler mit einer ebenso wunderbaren Wahrheit wie mit der tiefsten Empfindung für die Schönheit eines zur ewigen Ruhe verklärten menschlichen Leibes versinnlicht; die Formen des Todes in der Farbe der Erschöpfung im Leiden, welche noch nicht an den Hauch der Verwesung gemahnt; frei von allem Abschreckenden so vieler Passionsbilder, und doch von erschütterndem Eindruck. Im bedeutsamsten Kontrast dazu die Gestalt der Mutter: dicht neben dem Leichnam knieend, ist sie, die Augen unverwandt auf das Antlitz des Sohnes gerichtet, in Erschöpfung zurückgesunken und lehnt am Stamm des Kreuzes, die Hände über dem Kopf gefaltet. Die Gestalt ist in ihrer Bewegung von einer Stärke und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die bei wiederholter Betrachtung nur immer ergreifender wirkt: das thränenlose Antlitz, die körperliche Erschöpfung, welche nicht an den Zustand der Ohnmacht streift, sondern ein ganzes und volles Ausklingen des tiefsten Seelenschmerzes darstellt; dazu die edle Bildung der mütterlichen Gestalt selbst: ein Ganzes, von unbeschreiblichem Eindruck!

Die Gestalt des Johannes, schmerzvoll vorn übergebeugt sitzend, zeichnet sich neben der Maria auf dem düstern landschaftlichen Hintergrunde des Bildes ab. Die ruhigen Massen seines dunkeln Gewandes contrastiren harmonisch mit dem entschieden beleuchteten Oberkörper der Maria, deren blasses Gesicht von einem weißen Kopftuch umrahmt ist. In das Einzelne der Farbengebung einzugehen, deren ganz eigenthümlicher Schmelz die Anwendung eines besonderen Bindemittels verräth, müssen wir uns versagen; nur darauf sei hingewiesen, wie der Künstler es verstanden hat, eine ganz bestimmte Tonstimmung durch das ganze Bild vorwalten zu lassen, ohne die vollständige Klarheit der in ruhigen und geschlossenen Massen gehaltenen Lokaltöne zu opfern. Der Fleischton des Christus-Leichnams auf dem weißen Linnen ist von unvergleichlicher Leuchtkraft; dabei ist die Durchführung und der Farbenauftrag von einer vollendeten Solidität; keine sich irgend wie geltend machenden Pinselzüge sind sichtbar, das Ganze trägt auch im Technischen den Charakter eines keuschen Ernstes, welcher jede Virtuosität verschmäht.

Wie wir hören, ist dieses Bild das Mittelstück eines Flügelaltars, welchen der Künstler dem Andenken seines Vaters im Dom zu Antwerpen stiften wird; erreichen die Nebenbilder in künstlerischer Kraft die Bedeutung dieser „Pietà", so wird das Ganze an dem kunstgeweihten Platz seiner Aufstellung seinem Urheber, auch in der nächsten Nähe von Rubens' „Kreuzabnahme", eine unvergängliche Bewunderung sichern.

Das zweite Bild religiösen Inhalts, Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes, konnte trotz

sehr bedeutender künstlerischer, namentlich koloristischer Eigenschaften, nicht die entschiedene Anziehungskraft der „Pietà" ausüben. Das Interesse koncentrirt sich hier auf den Christusknaben, dessen ernster Ausdruck für unsere Empfindung etwas zu Modernes zeigt, an die Ausdrucksweise von Delaroche oder Ary Scheffer erinnernd, während die Madonna mit ihrem eigenthümlichen sinnig-einfachen und träumerischen Typus an manche Marien des Giovanni Bellini und der älteren Venezianer gemahnt. Der Schmelz der Farben, die hier mit eigenthümlichster Harmonie zu einem gemusterten hellgrünen Hintergrund gestimmt sind, erschien in technischer Beziehung bewunderungswürdig.

Vielleicht war es die Empfindung vieler Beschauer, daß man trotz der aufrichtigen Bewunderung vor der Vielseitigkeit des Künstlers, dennoch vorgezogen hätte, beide Bilder ohne die unmittelbare Umgebung der lebenswahren und lustigen Thierbilder zu sehen. Wir vermögen deshalb letzteren auch hier nicht ganz gerecht zu werden.

An farbiger und naturwahrer Wirkung erschien besonders hervorragend die lebensgroße „Schaafheerde mit einem Hirtenmädchen", an welcher der Künstler durch das derbste Impasto beinahe wirkliches Sonnenlicht und wirkliche Wolle erreicht hatte. Die „Erwartung des Herrn", eine ebenfalls lebensgroße Gruppe von Hunden verschiedener Race mit feinen humoristischen Zügen, zeichnete sich besonders durch überaus flotte und breite Behandlung aus, wie denn das Bild mit einer beinahe unbegreiflichen Schnelligkeit binnen wenigen Tagen unter unsern Augen entstand. Zwei kleine zierliche Bilder, eine Katze von Hunden verfolgt, und der von einer Rattenfängerfamilie aus seiner Hütte verdrängte Jagdhund, das ebenso anziehende Portrait eines Hündchens, welches seiner Herrin einen Pinsel präsentirt, vereinigten ebenfalls farbigen Reiz, lebendige Ausführung und humoristische Beobachtung des Thierlebens; aber von ihnen allen, ebenso wie von einer Reihe noch unvollendeter Genrebilder, welche der beneidenswerth fruchtbare Meister uns in seiner Werkstatt sehen ließ, kehrte die innigste, dauerndste Bewunderung immer wieder zurück zu der unvergleichlichen Pietà, und wir können nur mit dem Wunsche schließen, daß der zu so hohen Aufgaben berufene Künstler seinen Aufenthalt an unserer Kunstschule auch durch neue Schöpfungen von solchem Geiste bezeichnen möge. Wir sind ihm dankbar für alle Gaben seiner glücklichen malerischen Vielseitigkeit und werden uns derselben erfreuen, aber nachdem er uns eine der hervorragendsten idealen Schöpfungen der lebenden Kunst vor Augen gestellt, wird die Erinnerung an dieselbe unauslöschlich sein, und es wäre zu bedauern, wenn seine jetzige Heimath nicht des Besitzes eines ähnlichen Meisterwerkes sich erfreuen sollte.

A. v. Zahn.

Korrespondenz.

Boston, Anfang Dezember 1869.

Das wichtigste kunstgeschichtliche Ereigniß, welches seit dem Datum meines letzten Berichtes (im Mai) sich hier zugetragen hat, war die Einweihung der neuen Reiterstatue Washington's im hiesigen öffentlichen Garten, in den ersten Tagen des Juli. Das Werk macht in seiner schlichten Einfachheit einen sehr erfreulichen Eindruck. Washington sitzt in ruhiger Haltung zu Pferde, den gezogenen Degen vorn über den Sattel gelegt, als ob er gerade seine Truppen Revue passiren ließe. Ein einfacher, geschmackvoller Granitsockel trägt die bronzene Statue, welche von dem amerikanischen Bildhauer Thomas Ball modellirt und in der Ames Gießerei in Chicopee, im Staate Massachusets, gegossen wurde. Besonderes Gewicht wurde bei den Einweihungsfeierlichkeiten darauf gelegt, daß sämmtliche Arbeiten im Staate selbst angefertigt worden seien. „Das ganze Monument," sagte der Festredner, „und alles dazu Gehörige, Beisteuernde, Künstler, Gießer, Steinhauer, Maurer und Aufseher, sind aus den Resourcen unseres eigenen Staates Massachusets geliefert worden." Freilich wird wohl das stolze Gefühl, welches unsere Bürger bei diesen Worten beschlichen haben mag, etwas theuer bezahlt worden sein, denn ein Werk hier zu gießen, kostet bedeutend mehr, als es in Europa kostet. Wenigstens erhielt, einem Kongreßberichte zu Folge, Herr von Miller in München für den Guß der Broncethüren im Kapitol zu Washington, nach Rogers' Modell, welches mit 8000 Doll. bezahlt wurde, nur 17,000 Doll., während die Ames Gießerei für den Guß der Thüren in demselben Gebäude, nach dem Modell von Crawford, das blos 6000 Doll. kostete, 50,495 Doll. erhielt. Trotzdem ist es aber immerhin löblich, daß man es versucht — und mit Erfolg versucht, — sich in solchen Dingen auf eigene Füße zu stellen.

Da der Bostoner öffentliche Garten und der daranstoßende „Common", ein ziemlich großer schöner Park, die hauptsächlichsten und meisten Skulpturwerke enthalten, welche hier aufgestellt sind, und einige andere sich in nur geringer Entfernung davon befinden, so schließt sich eine kurze Revue derselben hier sehr passend an. Sollte diese Revue nicht besonders günstig ausfallen, so mögen etwaige Bostoner, denen diese Korrespondenz in die Hände fallen könnte, zu ihrem Troste bedenken, daß ja überhaupt die monumentale Skulptur das Stiefkind der heutigen Kunst ist!

Diese Monumente und sonstigen Skulpturen stellen sich uns in allen möglichen Arten der Auffassung eines Bildwerkes dar — von der rein ideellen, durch die mit dem Mantel drapirte Portraitstatue bis zu der, welche den nacktesten Realismus nicht scheut und den Menschen wiedergiebt in der ganzen Pracht seines schwarzen Tuchrocks und dem grandiosen Faltenwurf seiner engen Hosen.

Als das „idealste" unter ihnen dürfte wohl das sogenannte „Aether-Monument" zu betrachten sein. Es hat dies ein Herr Thomas Lee errichten lassen, nicht etwa, wie man vermuthen möchte, zu Ehren des Erfinders der Aetherisirungsmethode — bewahre! der Name dieses Mannes ist am ganzen Monument nirgends zu entdecken, — sondern zur Ehre des Aethers selbst. Und damit man wahrscheinlich nicht aus seiner idealen Stimmung herausgebracht werden soll, so ist auch der Name des Künstlers sorgfältig vermieden, dagegen aber ist an der einen Seite in großen Lettern eingehauen: „The gift of Thomas Lee" (Die Schenkung Thomas Lee's). Auch ist das Ganze als Brunnenmonument behandelt; denn an der Basis strömen aus vier Löwenköpfen eben so viele Wasserstrahlen (nicht etwa im Bogen, nach Art der Wasserkünste, sondern ruhig laufend, wie bei einem gewöhnlichen Brunnen) in ein steinernes Bassin. Aber auch dieser Brunnen ist nur „ideell", denn er ist so eingerichtet, daß ihn Niemand brauchen kann! Was die Form des Monuments anbelangt, so ist es ziemlich schwer, dieselbe in Worten klar zu machen. Aus einem Wasserbassin erhebt sich eine viereckige Basis, an deren Seiten die erwähnten Wasserspeier angebracht sind, und auf dieser Basis steht, von verschiedenen, sich verjüngenden Absätzen getragen, eine niedrige, gothische Halle, welche von einem Würfel ausgefüllt ist. Auf dem Würfel sind die Inschriften angebracht, bis zur Höhe der die Halle tragenden Pfeiler, während in den Spitzbogenfeldern darüber sich Flachreliefs zeigen, deren Sujets in Bezug stehen zu dem Zwecke des Monuments. Ueber dieser Halle erheben sich wiederum drei sich sehr stark verjüngende, ziemlich hohe Absätze, auf welchen ein Stück eines gothischen Pfeilerbündels errichtet ist. Das Kapitäl dieses Pfeilerbündels endlich trägt eine Gruppe des guten Samaritaners, welcher dem beraubten Reisenden die Wunden verbindet. Da die Gruppe im Durchmesser bedeutend mehr mißt, als der Pfeiler, welcher sie trägt, so macht das Ganze, abgesehen von dem unorganischen, und daher unschönen Aufbau, den unangenehmen Eindruck der Unsicherheit; man glaubt immer der arme Samaritaner müsse nächstens von seiner steilen Höhe unsanft heruntersegeln. Das Monument ist aus dem sehr schönen weißen Granit, welcher hier vielfach verwandt wird, aufgeführt, mit Ausnahme der Eckpfeiler der Halle und des oberen Pfeilerbündels, zu denen ein hell röthlicher Marmor benutzt ist. — Herr Thomas Lee hat der Stadt noch ein anderes Monument verehrt, ein wahres Monstrum von einer manteldrapirten Statue des amerikanischen Staatsmannes Alexander Hamilton, welches in Commonhealth Avenue, gerade vor dem Eingange zum öffentlichen Garten, aufgestellt ist. Auch hier sind sorgfältig Künstlername sowohl als Name des Dargestellten vermieden. Die einzige Inschrift, welche an dem Werke prangt, ist wiederum das: „The gift of Thomas Lee", und damit das Publikum nun nicht im Unklaren bleibe, was der Steinklumpen zu bedeuten habe, so hat man sich genöthigt gesehen, den Namen des Dargestellten mit schwarzen Buchstaben auf ein Stück weißes Zeug zu schreiben und an dem Postament zu befestigen.

Ueber die Statue des verstorbenen Redners Edward Everett, von W. W. Story im Jahre 1866 modellirt, von Ferd. v. Miller in München im Jahre 1867 gegossen, läßt sich ebenfalls nicht viel Gutes berichten. Wenn ich vorher von dem grandiosen Faltenwurf unserer Hosen sprach, so dachte ich dabei an diese Statue. Jedenfalls hat der Schneider, der die Hose des Herrn Everett gemacht hat, sein Handwerk nicht verstanden. Sie paßt schlecht und Herr Everett würde sie bei Lebzeiten gewiß zurückgeschickt haben. Jetzt nun, da er todt ist, muß er sich dieselbe freilich ruhig gefallen lassen. Der Redner ist aufgefaßt im Momente des höchsten Affektes. Der Kopf ist nach oben gerichtet, so daß man direkt in die Nüstern hinein sieht, die Rechte ist hoch gen Himmel erhoben. Hat die Verkörperung eines so flüchtigen Momentes in dem starren Material, über welches die Skulptur gebietet, unter allen Bedingungen etwas Mißliches, so erscheint das hier besonders so. Mir wenigstens macht die Statue stets einen peinlichen Eindruck, und zumal wenn ich dieselbe von der linken Seite sehe, so kann ich mich nie des Gefühls erwehren, der Dargestellte sei nicht etwa im Begriff, eben eine seiner hochtönenden Phrasen hervorzubringen, sondern er habe die Rechte nur dazu erhoben, um irgend einem Beleidiger eine empfindliche Maulschelle zu versetzen.

(Fortsetzung folgt).

Nekrolog.

Langhans, Karl Ferdinand, war ein Alters- und Studiengenosse Schinkel's; denn er ist 1781 (am 14. Januar?) als der Sohn des berühmten Karl Gotthard Langhans, der das Brandenburger Thor in Berlin errichtet hat, zu Breslau geboren, und genoß, nachdem er der bestimmenden Anregungen und der ersten Anweisung zu seinem Beruf durch den Vater theilhaftig geworden, die Schule Friedrich Gilly's. Kaum sechzehn Jahre alt trat er 1797 als Baukondukteur in den Staatsdienst; als aber wegen der erschütternden Ereignisse des Jahres 1806 die preußischen Baubeamten auf Wartegeld gesetzt wurden, zog er es vor, der glücklichen Freiheit zu genießen, die ihm seine günstigen Vermögensumstände gewährten. Er ging nach Italien, dessen Renaissancebauten auf seine künstlerische Richtung bestimmenden Einfluß gewannen; er dehnte seine Reise noch weiter aus, und nahm dann seinen Aufenthalt in der Vaterstadt, da der Staat seine wieder dargebotenen Kräfte nicht zu verwenden vermochte, zunächst als Privatarchitekt. Hier fand er jedoch Gelegenheit, sich bei Errichtung des Monuments für den „Marschall Vorwärts" so vortheilhaft auszuzeichnen, daß er am 21. Mai 1819 zum königlichen Baurath ernannt und mit einer Ordensdekoration bedacht wurde. Die gleichzeitig angeknüpften persönlichen Verbindungen führten ihn

bald nach Berlin, nachdem er inzwischen in Breslau noch einige Bauten ausgeführt, unter denen hier nur die Börse (1824) hervorgehoben sein mag.

König Friedrich Wilhelm III. hatte den drei jüngeren Prinzen Wilhelm (dem späteren Prinzen, dann Prinzregenten und jetzigen Könige von Preußen), Karl und Albrecht je 300,000 Thaler zum Bau eines Palais angewiesen, und Schinkel machte für alle Drei Pläne. Aber nur die Paläste der beiden jüngsten Prinzen sind in ihrer gegenwärtigen Gestalt seine Schöpfungen. Die Entwürfe für den Prinzen Wilhelm fanden, vielleicht weil jede, auch die geringste Ueberschreitung der bestimmten Bausumme auf's Entschiedenste verweigert wurde, keine Billigung. Langhans wurde aufgefordert, sich auch an der Aufgabe zu versuchen; und nach einigen Modifikationen wurden seine eingereichten Pläne genehmigt. An der Ecke des Opernplatzes und der Linden erhebt sich — 1834 bis 1836 errichtet — der wunderbar einfache und würdige Bau, ein Muster von schönen Verhältnissen und schlichter Stattlichkeit, im Inneren zugleich von glücklicher Raumdisposition und gediegener Ausstattung. Langhans hatte hier Schinkel aus dem Felde geschlagen, er war aber weit entfernt, sich dessen zu überheben; im Gegentheil führte er den Bau erst aus, nachdem seine Pläne Schinkel's Billigung gefunden hatten, die der große und edle Mann der trefflichen Arbeit neidlos und aufrichtig zu theil werden ließ. Die strenge Schule Gilly's und das Muster der edelsten Renaissancebauwerke läßt kein anderer Bau des Meisters gleich rein und schön erkennen.

Neigung und Gelegenheit fügten es, daß Langhans, der nun in Berlin blieb, fortan fast ausschließlich in einer der schwierigsten, aber wohl trotzdem dankbarsten Specialitäten der Baukunst seine Kräfte übte. Ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters von früher Jugend bis in seine letzten Lebenstage, widmete er sich der specifisch modernen Aufgabe des **Theaterbaues**, auch hierin übrigens dem Vorgange seines Vaters folgend. Denn dieser war durch den Bau des Breslauer Theaters berühmt geworden und speciell zum Behuf der ersten Neugestaltung von Knobelsdorff's Opernhause nach Berlin berufen. Auch der Sohn hatte sich bereits in Breslau die ersten Lorbeern als Theaterbaumeister erworben. Jetzt bewarb er sich um die erledigte Stelle als Theaterarchitekt beim Opernhause (mit einem jährlichen Gehalt von 100 Thalern!), die er auch erhielt. Er wünschte nun das Haus den Zeitbedürfnissen entsprechend umzugestalten und legte im Einvernehmen mit dem Intendanten von Küstner einen darauf abzielenden Plan vor. Doch der König Friedrich Wilhelm IV. hegte zu große Pietät für das von Friedrich dem Großen stammende Haus, als daß er ohne zwingende Veranlassung hätte einen Eingriff in dessen Bestand zugeben sollen. Eine solche aber fand sich bald: 1843 brannte das Theater so gründlich aus, daß nur die Umfassungsmauern noch zu brauchen blieben, und nun trat Langhans mit einem neuem Plane hervor. Indessen mußte er auch jetzt noch seine Wünsche sehr einschränken. Nur für die nöthigsten Erweiterungen durfte er im bescheidensten Maße dadurch Raum schaffen, daß er in der Mitte der beiden Langseiten mäßig vorspringende Vorbauten anfügte. Die Diskretion und Feinheit, mit der er diese Veränderung des Aeußeren ohne die geringste Schädigung der Einheitlichkeit und der Wohlorganisation des Baues durchführte, ist dazu angethan, den heutigen Beschauer, der die banausische Verstümmelung der Rückfront durch einen Anbau jüngsten Datums damit vergleicht, mit gerechter Trauer und Beschämung über den Zustand unserer neuesten Architektur zu erfüllen. Die allgemeine Disposition des Inneren mußte unverändert bleiben; und wiewohl es nicht selten und nicht ohne Berechtigung in vorwurfsvollem Tone angemerkt ist, daß hier der Schüler Gilly's wenige Jahre nach Schinkel's Tode das Rokoko frisch nach Berlin importirte und damit die stilistische Zerfahrenheit eines Theils der jungberliner Architektenschule inaugurirte, zeigt doch die innere Ausstattung des Opernhauses eine so heitere, erfreuliche und selbst maßvolle Pracht und zugleich eine so zweckmäßige Einrichtung der Plätze, daß sie seiner Zeit beinahe einzig dastand und noch heute — unter Berücksichtigung der Verhältnisse — kaum einen Vergleich zu scheuen braucht.

Langhans' Ruf als Theaterbaumeister war damit begründet, und er wurde als solcher von verschiedenen Seiten in Anspruch genommen. So baute er u. a. die Theater zu Stettin und Liegnitz und stellte das durch Brand zerstörte Innere des Dessauer Theaters wieder her.

Eine besonders lockende Aufgabe, ansprechend zumal durch die Bedeutung, die er ihr gab, bot sich seiner Kunst in Berlin. Es sollte ein drittes großes Theater daselbst entstehen, gleichzeitig mit Winter- und Sommerbühne ausgestattet, und zu Ehren der jungen Kronprinzessin **Viktoriatheater** genannt, bestimmt den Ruhm des weiland Königsstädtischen Theaters zu erben und an einer benachbarten Stelle fortzusetzen. Langhans faßte den Plan, die beiden Bühnen mit den Rückseiten gegeneinander zu stellen, und das Haus so einzurichten, daß es durch Vereinigung beider Bühnen und Zuschauerräume zu einem riesigen amphitheatralischen Festsaal umgewandelt werden könnte. Leider blieb der ganze Plan bei der Ausführung in baukünstlerischer wie dramaturgischer Hinsicht weit hinter dem kühnen Anlauf zurück. Der Bau wurde — wie und weshalb, bleibe unerörtert — dem Architekten **Tietz** übertragen, der den Langhans'schen Entwurf durch eigene Aenderungen, die eben so viele artistische und principielle Verschlechterungen waren, so umgestaltete, daß er in der neuen Gestalt allerdings als sein Eigenthum, wenn auch nicht als seine Erfindung angesehen werden muß. Langhans hat seine Pläne in der „Zeitschrift für das Bauwesen" veröffentlicht, so daß sie zum instruktiven Vergleich mit der wirklichen Ausführung vorliegen. Interessant ist es, daß das geistige Eigenthumsrecht unseres Meisters an dem Viktoriatheater in den kurzen nekrologischen Notizen einiger Zeitschriften, und zwar ohne die nöthige Einschränkung, Anerkennung gefunden hat.

Hatte dieser schöne Bauplan dem Meister Enttäuschung und Unannehmlichkeiten bereitet, so war er so glücklich, noch in seinem hohen Alter ein Werk zu vollenden, das in diesem Fache der Baukunst jedenfalls seine vollendetste Schöpfung und künstlerisch vielleicht das abgerundeteste und befriedigendste unter allen größeren neuen Theatergebäuden der jüngsten Zeit ist: das **Stadttheater in Leipzig**. Wachsen auch die Flügel wohl etwas unorganisch aus dem Körper des Mittelbaues hervor und erscheinen die Giebel über den Enden der Façade, da sie keinem Langhause entsprechen, als eine müßige Dekoration, so ist doch der allgemeine Eindruck durch die feinen Proportionen und den Adel der Linien sehr wohlthuend,

außerordentlich schön aber die Wirkung der Rückseite, die sich fast märchenhaft aus einer der reizendsten Partien der Leipziger „Promenade“ heraushebt und eine Frische der Phantasie verräth, die einem jugendlichen Erfinder schön anstehen würde, bei einem Achtziger aber wahrhaft bewundernswerth ist. — Auch das durch Brand zerstörte Breslauer Theater baute er von Neuem wieder auf.

Vor drei Jahren, am 5. Januar 1867, war dem hochbetagten, aber noch rüstigen und arbeitskräftigen Greise das seltene Glück beschieden, das siebenzigjährige Jubiläum seines Dienstantrittes zu begehen; und die Berliner Architekten rechneten es sich, wie billig, zur Ehre, ihren Altmeister an diesem Tage zu feiern. Liebte er es auch, fern vom allgemeinen Verkehr für sich zu bleiben, — wie er denn von allen irgend wie nennenswerthen Architekten Berlin's wohl der einzige war, der dem Architektenvereine nicht angehörte, — so hatte er sich doch als Mensch und Künstler die Verehrung und Hochschätzung seiner jüngeren Berufsgenossen in hohem Grade erworben, und als er am 22. November des verflossenen Jahres 1869 starb, war die Theilnahme allgemein, und die entstandene Lücke wurde schmerzlich empfunden. Er war der letzte Veteran aus der architektonischen Blüthezeit Berlins.

B. M.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Der Nachlaß von Joh. Wilh. Schirmer (Karlsruhe), bestehend aus 44 Oelstudien des Meisters und 19 Oelgemälden größtentheils von der Hand moderner Düsseldorfer Künstler, kommt am 11. März bei L. Sachse und Co. in Berlin zur öffentlichen Versteigerung. Ein Theil des Schirmer'schen Nachlasses ward bereits früher durch dieselbe Kunsthandlung verkauft; über den Verbleib der einzelnen Stücke giebt die Vorbemerkung des Auktions-Kataloges dankenswerthe Auskunft.

* **Der Verkauf der Sammlungen von San Donato in Paris** nimmt nicht weniger als 10 einzelne Versteigerungen in Anspruch. Vier derselben werden den Bildern, Zeichnungen und Marmorwerken gewidmet sein, Dauer einer jeden 1—3 Tage; den Anfang machen die modernen Bilder am 21. u. 22. d. M. Diesen vier Auktionen folgen dann später noch 6 andere, welche den verschiedenen kleinen Kunstgegenständen, Kuriositäten, Möbeln, Waffen, Schmucksachen, Chinoiserien u. s. w. gelten. Der Termin dieser Versteigerungen wird später bekannt gegeben werden. Illustrirte Kataloge der großartigen Sammlungen befinden sich im Handel. Ueber den Erfolg der Auktionen berichtet unser o. μ.-Korrespondent.

Rud. Lepke's Kunstauktion in Berlin. Am 28. Februar kommt eine Sammlung von Oelgemälden aus dem Besitze eines ungenannten Berliner Kunstfreundes zur Versteigerung. Der Katalog zählt 153 Nummern auf, und wenn die Bezeichnungen der betreffenden Gemälde durchweg zutreffend sind, so wird es an Kaufliebhabern gewiß nicht fehlen, denn an gewichtigen Namen, wie Rubens, Elzheimer, Watteau, Mengs, v. d. Neer, Correggio, Giorgione, Hals, Zurbaran ist kein Mangel. Selbst Lionardo ist mit einer kläglich aber mit einem Fragezeichen versehenen Nummer vertreten.

Personal-Nachrichten.

Adolf Menzel ist zum Ritter des preußischen Ordens pour le mérite — Klasse für Wissenschaften und Künste — ernannt worden. Der ihm übertragene Sitz im Kapitel (es giebt bekanntlich nur dreißig stimmfähige Ritter aus der deutschen Nation, darunter zehn im Gebiete der Künste) war durch den Tod Overbeck's erledigt: ein eigenes Zusammentreffen.

Dem Architekten Professor F. Adler, dem Erbauer der jüngst eingeweihten Thomaskirche zu Berlin, ist der Charakter als Baurath beigelegt worden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstverein zu Dessau. Den Bemühungen des rastlos für die Zwecke des Kunstvereins thätigen Präsidenten desselben, des Herzogl. Kammerherrn und Reichsmarschalls von Rode verdankt der Kunstverein eine außerordentliche Gemälde-Ausstellung, welche vom 25. December bis zum 20. Januar im Koncertsaal des Herzogl. Theaters eröffnet war. Der Katalog zählte 31 Nummern: Nr. 1—11 Eigenthum des Herzogs von Anhalt; Nr. 12—16. Eigenthum des Königs von Preußen: Nr. 17—31 Eigenthum der National-Galerie zu Berlin. Schon aus dem Umstande, daß sämmtliche Bilder, um innerer Vorzüge willen, erworben worden waren, geht hervor, daß die Ausstellung nur hervorragende Werke enthielt. Besonders interessant waren: Nr. 1. Fr. Krüger, „Portrait S. Hoh. des regierenden Herzogs von Anhalt“; Nr. 2. O. Seelmann, „Russische Pferde“, ein Bild, das sich durch Komposition und Farbenwirkung — besonders was die Hauptgruppe betrifft — sehr auszeichnet und einen tüchtigen Künstler bekundet; Nr. 7. Donner, „Eichenlandschaft, Sturm“ und Nr. 9. Irmer, „Harzlandschaft, Gegend bei Mägdesprung“. Daneben war noch eine ältere Landschaft von F. Olivier ausgestellt (Nr. 10), die durch Feinheit der Zeichnung, Schönheit der Komposition und Kraft des Kolorits sich sehr auszeichnete und bewies, daß so vortreffliche Werke der älteren Schule die Nähe selbst der hervorragendsten Leistungen der Gegenwart keineswegs zu scheuen brauchen. Das Bild ist im Katalog als italienische Landschaft bezeichnet, scheint aber eine Komposition nach Motiven aus der Umgegend von Salzburg zu sein. Ferner: Nr. 2. Beck, „Maria mit dem Kinde“ und Nr. 6. Fr. Schubert, „Jacob und Rahel“, eines der frühesten Bilder des Künstlers, der in den letzten Jahren zwei sehr bedeutende Werke, eine „Grablegung Christi“ und „Auferstehung“ für die Schloßkirche in Dessau geliefert hat. Die Abtheilung der von S. Hoh. dem Herzoge dargeliehenen Gemälde war besonders auch insofern von Interesse, als sie nur Werke von Künstlern umfaßte, welche, in Dessau geboren, mehr oder weniger der Munificenz des Herzogs ihre Ausbildung verdanken. Unter den von Sr. Maj. dem Könige von Preußen der Ausstellung überlassenen Gemälden zeichnet sich besonders Nr. 14, P. Graeb: „Kapelle der St. Georgenkirche in Tübingen“ als feines Architekturbild aus, und auch Nr. 15, O. von Kameke: „Schweizerlandschaft“ zog bei allerdings vorherrschend dekorativem Charakter immerhin durch große Naturwahrheit und Frische viele Beschauer an. — Die National-Galerie zu Berlin hatte die meisten Bilder zur Ausstellung geliehen und unter ihnen wahre Meisterwerke moderner Malerei. Wir heben besonders hervor: Nr. 17, Riefstahl: „Feldandacht Passever Hirten“, dann das vielbesprochene Bild Nr. 18, Henneberg: „Jagd nach dem Glück“; auch Nr. 20, R. Ittenbach: „Heilige Familie“ zog viele Bewunderer an. In Zeichnung, Komposition und Farbe vielleicht am hervorragendsten waren Nr. 21, R. Jordan, „Altmännerhaus“ und Nr. 31, B. Vautier: „Der Tanzmeister im Dorfe“. Dann aber verdiente und fand besondere Beachtung auch jenes neue A. Achenbach'sche Bild (Nr. 24, „Ostende“), welches im Kolorit so einfach und zugleich so wirksam behandelt ist. Bei Nr. 25 bewunderten wir den Schafmaler par excellence, Brendel, der in diesem Bilde „Heimziehende Schafheerde“, den Beschauer in die gemüthlichste Schaf-Physiognomik einführt und in demselben zugleich ein Werk von schönster Farbenwirkung bietet. Endlich erwähnen wir noch Nr. 29, Max Schmidt's „Wald und Berg“, unter den Landschaften in Komposition und Auffassung wohl das hervorragendste Werk der Ausstellung.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Berlin. Gegen den Umbau des Schinkel'schen Museums** hat — wie wir aus der allerbesten Quelle erfahren — Herr von Quast in seiner Eigenschaft als Konservator der Kunstdenkmäler im Preußischen Staate in einem ausführlichen und energischen Gutachten beim Ministerium officiell Protest erhoben. Wir brauchen nicht hinzuzusetzen, wie sehr wir uns dieser Einsprache freuen, wenngleich wir bei unseren Zuständen kaum hoffen dürfen, daß sie noch von entscheidendem Einfluß sein wird. Jedenfalls aber dient sie dazu, das moralische Gewicht der unternommenen Herostratenarbeit ausschließlich auf die Häupter der wenigen Urheber zu concentriren und ihrer Anmaßung und Ueberhebung den freilich schon sehr erblaßten Schein überlegener Weisheit völlig zu benehmen; und sie zeigt zugleich erschreckend klar, auf welchem Punkte unsere Kunstverwaltung nachgerade angelangt ist, da es nöthig wird, daß die Kunst von deren berufenen Hütern gegen sie selbst in Schutz genommen wird. In Frankreich hat das neue Ministerium, der Stimme einer männlich nachdrücklichen und nachhaltigen Kritik verdientes Gehör schenkend, mit einer gründlichen Reorganisation debutirt. „Wann wird der Retter kommen diesem Lande?!“

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

[59] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg,** veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December 1870** incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden.

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Permanente Ausstellung [60]

der Kunsthütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Vierte grosse Berliner Versteigerung,

geleitet durch die Hofkunsthandlung von **L. Sachse & Co.** in Berlin.

63 Original-Oelgemälde und gemalte Studien

sämmtlich aus dem Nachlass und Privatbesitz des Professors

Johann Wilhelm Schirmer,

verstorben am 11. September 1863 als Direktor der Grossherzogl. Kunstschule in Karlsruhe.

Oeffentliche Auktion

am Freitag den 11. März

von 10 bis 1 Uhr und nöthigenfalls folgenden Tags.

Vorher drei Tage lang öffentliche Besichtigung

vom 8. März ab

in der **„Permanenten Gemälde-Austellung"** von **Sachse** zu Berlin vor dem Königl. Auctions-Commissarius **Th. Müller.** [61]

Für Künstler.

Für ein mit xylographischer Anstalt verbundenes Zeichenatelier wird ein Direktor gesucht, welchem die selbständige Leitung des artistischen Theils anheim gegeben ist, und der seine Zeit ausschließlich dieser seiner Stellung zuzuwenden vermag.

Außer Zeichnungen aus den Gebieten der Landschaftsmalerei und Architektur sind es hauptsächlich Kompositionen im historischen Fache, welche nach fremden Skizzen und Vorlagen sowie nach eigenen Angaben für den Holzschnitt zu entwerfen, auszuführen und in wirkungsvoller, den heutigen Anforderungen entsprechender Weise auf den Holzstock zu übertragen sind.

Da von dem Urtheil des Leiters dieses Instituts die Annahme oder Ablehnung eingehender Zeichnungen abhängig ist, so muß derselbe auch im Stande sein, ein motivirtes schriftliches Gutachten über den Werth solcher Zeichnungen abzugeben.

An der Spitze der xylographischen Anstalt steht ein für die Ausführung des Holzschnittes vollkommen befähigter Direktor, nichtsdestoweniger hat der Gesuchte auch hier seinen Einfluß auf die künstlerische Vollendung der Holzschnitte geltend zu machen.

Offerten unter Chiffre **A. X. A.** sind in der Buchhandlung von **J. J. Weber** in Leipzig niederzulegen. [63]

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung

ist jetzt in einer ausserordentlichen Weise mit bedeutenden Galeriebildern berühmter Künstler ausgestattet und empfiehlt Kunstfreunden und Gemäldekäufern ihre eifrigen Dienste zu Ankäufen.

Der grosse Erfolg, den der kürzlich von uns herbeigeschaffte erste Theil des Nachlasses von **Johann Wilhelm Schirmer** hier gefunden, hat uns bewogen, jetzt den zweiten Cyclus, bestehend aus 44 Schirmer'schen in Oel gemalten vortrefflichen Naturstudien und aus 19 Originalgemälden von Zeitgenossen, sämmtlich aus Schirmer's Privatbesitz ausgewählt, mit Genehmigung der Frau Wittwe zum Verkauf zu stellen. Diese 63 Bilder, mit schönen neuen Goldrahmen ausgestattet, sind jetzt nach einem besonderen Katalog separat ausgestellt und werden am **11. März** öffentlich ohne Rückkauf versteigert werden.

[62] **L. Sachse & Co.** Hofkunsthandlung in Berlin.

Berliner Kunstauction.



Am 28. Februar und 1. März versteigere ich laut gratis ausgegebenem Catalog 153 Oelgemälde älterer Meister aller Schulen, worunter ausser anderen Bildern hervorragender Künstler auch das angebliche Original der Madonna von Leonardo da Vinci sich befindet, welche nochmals im Louvre unter dem Namen: „la Vierge aux rochers" existirt.

Rudolph Lepke.

Auctionator für Kunstsachen etc.

[64] Berlin, Kronenstr. 19a.

Nr. 10 der Kunstchronik wird Freitag den 4. März ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospektus der Photographischen Gesellschaft in Berlin, betreffend die Louvre-Galerie, bei.

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. März.



Nr. 10.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins.

Wie zu erwarten war, ist es geworden: die neue Ausstellung des Künstlervereins übt durch die Menge des in steter Abwechselung dort hervortretenden Schönen eine dauernde Anziehung aus, und das Publikum hat sich bereits an das junge Institut gewöhnt. So wie bis jetzt die Sachen stehen, müßten die Künstler selber ihre Schöpfung im Stiche lassen, oder die Prophezeihungen einiger Schwarzseher sind trügerisch. Da aber die Künstler Männer sind, die wissen, was sie wollen, (wenn sie auch vielleicht, nicht gleich alles wollen, was sie sollten,) und die fühlen, wozu eine erste wichtige Entscheidung sie verbindet, so halten wir nur die zweite Alternative für möglich.

Unter den ausgestellten und ausgestellt gewesenen Werken stehen drei weitaus in erster Reihe: zwei der Nationalgalerie und eins dem Dr. Strousberg gehörig. Georg Bleibtreu, dessen „Uebergang nach der Insel Alsen" (in der National-Galerie) durch die Ungunst des Vorwurfes und wohl auch die Abwesenheit rechter künstlerischer Begeisterung für das Werk zu dem Schwächsten gerechnet werden muß, was von ihm bekannt geworden, hat erfreulicher Weise Gelegenheit bekommen, sich an derselben Stelle auf's glänzendste zu rehabilitiren. Seine „Schlacht bei Königgrätz" ist unzweifelhaft sein Hauptwerk und eine ganz hervorragende Leistung in diesem Genre. Das ziemlich umfangreiche Bild hat gleichwohl nur kleine Figuren. Die große Bildfläche bietet so Raum, einen ungewöhnlichen Reichthum von Motiven vor dem Beschauer auszubreiten, und die Kunst des Meisters zeigt sich aufs trefflichste in der Art, wie er diese Fülle zur Einheit zusammenzufassen und zu einem malerischen Ganzen zu machen verstanden hat. Namentlich auf das Letztere legen wir großes Gewicht; denn nur dadurch kann die Schlachten- und Gloire-Malerei sich ein unbezweifelbares Heimatsrecht in der Kunst der Gegenwart erwerben. In der Mitte des Bildes, schon fast im Mittelgrunde, auf der Spitze einer leichten Erhebung, hinter der sich das weite Schlachtfeld bis zu den fernen Höhenzügen des Hintergrundes ausbreitet, hält der König Wilhelm zu Roß mit seinem Stabe. Die linke Ecke des Vordergrundes wird durch einen buntgemischten Gefangenen-Transport ausgefüllt, jenseits dessen man Schaaren unter jubelndem Zuruf an den obersten Kriegsherrn in den Kampf ziehen sieht. Von rechts bricht der berittene Theil der Königswache — aus einzelnen Mannschaften von den verschiedenen Regimentern bestehend — in gestrecktem Lauf zum Angriff hervor: denn bereits tobt im Felde jener gigantische Reiterkampf, der das Schicksal des Tages, wenn auch nicht entschied, doch besiegelte. Scenen der Pflege Verwundeter und Aehnliches findet sich an passenden Stellen eingereiht.

Was an dieser Komposition imponirt, das ist die klare Anordnung der Massen, die sich leicht übersehen lassen, während die nähere und weitere Ferne den Anblick des furchtbar brandenden Entscheidungskampfes gewährt. Es ist zwar wohl kein Einwurf, der blos technischen Beurtheilern beikommen könnte, daß für die Entfaltung der Reiterattaque in dem reich besetzten Felde des Vordergrundes kein Platz ist; doch stört diese Erwägung, selbst wenn man ihre Berechtigung anerkennt, den vortheilhaften Eindruck nicht, den die einsichtige Disposition der Massen hervorbringt, und in der Auswahl dieser Massen hat das künstlerische Gefühl mit Sicherheit und Glück gewaltet. Denn auf der einen Seite drängen sich die malerischen Gestalten der österreichischen Krieger mit ihren interessanten Nationalitätstypen und der Verschiedenartigkeit ihrer an-

ziehenden Affekte; auf der anderen Seite werfen die bunten Uniformen der verschiedenen Kavallerieregimenter, zweifelsohne die geschmackvollsten in unserem ganzen Heere, schöne malerische Momente ab. Ueber diese beiden Ecken aber dominirt die ungezwungen frei gehaltene Mittelgruppe mit ihrem moralischen und künstlerischen Gewicht. Obwohl in der Nähe und als Porträt betrachtet von zweifelhafter Tadellosigkeit, ist die Erscheinung des Königs als Ganzes und im Ganzen überraschend charakteristisch und bedeutungsvoll. Meisterhaft hebt sie sich von der staub- und rauchgeschwängerten Luft des Grundes ab und giebt sich sofort als das geistige Centrum der Komposition zu erkennen. In der Umgebung des Königs ragt vor allen General von Moltke hervor, in dem die überlegene Ruhe und Sicherheit des „Schlachtendenkers," der seinen Gedanken zur vollendeten Thatsache werden sieht und äußerlich unbewegt mit durchdringendem Blick die Bewegungen auf seinem Spielbrett überschaut, nicht leicht mit geringer Prätension und größerer Wahrheit hätte zur Erscheinung gebracht werden können. In der Behandlung überragt dies Bild alles, was Bleibtreu bisher gemalt hat. Die ziemlich indifferente Pinselführung, mit der er sonst gebrochene Farbentöne schlicht neben einander setzte, hat hier einem glänzend leichten, freien und breiten Vortrage, der doch fern von jeder Ostentation und Absichtlichkeit ist, Platz gemacht; die Farbenwerthe, für die, wie wir gesehen, Motive der Mannichfaltigkeit geschickt dem Stoffe abgewonnen sind, empfehlen sich durch Lebhaftigkeit und Energie und sind zu einer fein maßhaltenden, fast in's Graue spielenden Harmonie der allgemeinen Haltung verschmolzen. — Das Bild bezeugt ein sehr beträchtliches Können und Wissen seines Urhebers, dessen er sich als eines stets gegenwärtigen und dienstfertigen Besitzes zur rechten Stunde zu erinnern gewußt hat; aber er hat die künstlerische Einsicht gehabt, diese großen Vorzüge ganz bescheiden seinem Gedanken unterzuordnen und mit ihrer Hülfe nur das ideelle Gewicht seines Stoffes in's rechte Licht zu setzen. Keinerlei äußerliche Rücksichten scheinen Einfluß auf die Gestaltung des Werkes gehabt zu haben, und nur wirkliches Interesse am Gegenstande und künstlerisches Gefühl maßgebend gewesen zu sein.

Das zweite Hauptwerk ist Ludwig Knaus' neuestes: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen." Dieses Bild, zuerst auf der vorjährigen Münchener Ausstellung bekannt geworden, ist eine vergrößerte und vielfach veränderte Wiederholung eines Bildes, das zu den Spitzen der Wiener Ausstellung von 1868 gehörte. Die wesentlichsten Abweichungen von diesem bestehen darin, daß die muntere Gesellschaft jetzt aus dem geschlossenen Raume in's Freie versetzt worden ist, und daß das Kostüm sich aus dem der Gegenwart in das des Rokokozeitalters verwandelt hat.

Es ist das erste Mal, daß Knaus sich in diesem Gewande darstellt, und daher die Art, wie er sich darin zurecht findet, sehr interessant. Es will sicher etwas heißen, sich in einer so charakteristischen und kapriciösen Form, wie die des Rokoko ist, gleich beim ersten Versuch mit solcher Freiheit zu bewegen. Dennoch zweifeln wir, ob dem bewährten und unvergleichlichen Meister zu dieser neuen Eroberung wirklich Glück zu wünschen ist, und wir bedauern es fast, daß gerade dieses Bild zu der Ehre ausersehen ist, Knaus in dem Ehrentempel der neuesten deutschen Kunst zu Berlin zu vertreten; denn bei der Kostbarkeit und Gesuchtheit seiner Bilder wagen wir kaum zu hoffen, daß wenigstens so bald noch ein zweites Bild ihn an dieser Stelle in seinem eigentlichsten Charakter zeigen wird. Dieser ist aber der der Unmittelbarkeit. Kaum jemals haben wir ihn mehr bewundert, als in jenen unschätzbaren Studienblättern, von denen — unseres Wissens zum ersten Male — die Münchener Ausstellung eine Anzahl bekannt machte, und wie hier das Walten seines Geistes sich in der Wiedergabe der individuellen und durch seine Kunst zum Typus gesteigerten Erscheinungen verkündigt, so waltet auch in allen seinen Kompositionen dieser frische Zug, der uns die Inspiration durch wirkliche Anschauungen ahnen läßt. Das fremde Kostüm in dem neuen Bilde hebt diesen Eindruck bis auf die Möglichkeit auf, und die gemalte Lehre, „die Menschen sind, was Menschen immer waren", will uns für einen Knaus trivial erscheinen, er zeige uns, wozu er wie Wenige befähigt ist, die erquicklichen und nicht geringen Reste gemüthlich und künstlerisch anregender Momente in unserem Leben von heute, so wird er unseres freudigen Dankes und unserer begeisterten Anerkennung sicherer sein.

Freilich, wenn wir uns nun dem Bilde als Ganzem und in seinen Einzelheiten zuwenden, so müßte man der verstockteste und einseitigste Doctrinär sein, wenn man sich dem vielen Schönen und selbst ganz Außerordentlichen verschließen wollte. Vielmehr ist die Komposition von seltenem Fluß. Der Kindertisch im Vordergrunde wird von der Tafel der Erwachsenen trefflich eingerahmt, und hier wie dort, namentlich aber bei der kleinen Gesellschaft, auf die der Hauptnachdruck fällt, bietet sich eine Fülle von Motiven der allernatürlichsten und anmuthigsten Art. Aber gerade da fällt uns der innere Wiederspruch nicht blos zwischen dem entlegenen, sondern gerade zwischen dem Rokokostüm und Knaus'scher Kunst in's Gefühl. Diese Knaben mit Zöpfen und Galanteriedegen, diese Mädchen mit hochtoupirten Haaren und zierlich geschürzten bunten Doppelröcken sind eben um das Schönste betrogen, um die harmlose, ungebundene Kindlichkeit. Möge sich Jeder an den altbackenen Eindruck erinnern, den der Knabe Goethe in seiner eigenen Schilderung auf ihn gemacht hat, und der nicht durch die Selbstgefälligkeit der Schilderung und den vielleicht schon pedantischen Ernst des Schreibenden in seinen reifen Jahren bedingt ist, sondern

durch die unverbrüchliche Kostümtreue. Das ist für unser Gefühl kein Kind, und zu dieser Einbuße war die gesammte kleine Welt des naturwidrigen Rokokozeitalters verdammt; und nun schildert uns ein Künstler eine Kinderscene aus dieser Zeit, der nach Begabung und Wahl die naiven Offenbarungen der Kinderseele zum Kernpunkt seiner Schöpfungen macht. Konnte er die Schwingen seiner Phantasie mit lästigeren Fesseln beschweren, als sie ihm der Puder und die Etiquette des Rokoko auferlegt? Ueber diesen unlösbaren Widerspruch hebt uns die wirkungsvollste, sich ihrer selbst und ihrer Absicht bewußteste Virtuosität der Technik nicht hinweg, ja ihre allzugroße Selbstbewußtheit steht für unsere Empfindung in ähnlichem Gegensatze zu der Grundidee des Vorwurfes, die ganze Naivetät des Bildes bekommt etwas Beabsichtigtes, und gewollte Naivetät ist bekanntlich gar keine.

Bei der Eröffnung der Ausstellung war auch ein ganz kleines Kinderporträt von Knaus ausgestellt, Brustbild eines Kindchens, vielleicht im Beginn des zweiten Lebensjahres, ein vielbewundertes kleines Juwel. In der flotten Behandlung und in der Leuchtkraft der Töne war das Studium Rubens'scher Vorbilder unverkennbar. Aber doch, wenn man sich des entzückenden Kinderporträts von Rubens im Städel'schen Institut und der Knaben mit dem Vogel (Skizze) im Berliner Museum erinnert, welcher Abstand! Bei Rubens ist hier, wie in seinem ganzen Schaffen alles unmittelbare Intuition, erschöpfende, ungehemmte Verkörperung seiner Idee; bei Knaus empfindet man bei aller Bewunderung, daß zwischen Urbild und Abbild eine Schicht der Reflexion liegt, durch die der künstlerische Gedanke sich hindurcharbeiten mußte. In früheren Bildern, die zwar nicht Porträts — Kinder in selbstvergessenem Thun darstellten — war die Anschauung frischer, trat die Reflexion mehr zurück. Die in's Künstliche und mitunter selbst Gesuchte gesteigerte Meisterschaft der technischen Behandlung in den neuesten Bildern geht dem Vollkommenen parallel. Bei einem Künstler wie Knaus ginge zu viel verloren, wenn diese Richtung endgiltig die obere Hand gewinnen sollte, und wir möchten den gegenwärtigen Zustand als einen Durchgang betrachten dürfen. Als solcher hat er sein Interesse und seine Berechtigung, aber wir glaubten, bei aller Verehrung für den als Künstler wie als Mensch gleich liebenswürdigen Meister und bei aller Anerkennung für das Außerordentliche auch der vorliegenden Werke, auch das in gewissem Sinne Unfertige nicht bemänteln zu dürfen. Gerade solche Werke haben für den aufmerksamen Beobachter eine besondere Anziehungskraft, denn in ihnen läßt sich das Werden belauschen, das schon überall die Theilnahme des Forschers im höchsten Maaße in Anspruch nimmt, bei ausnahmsweise bedeutenden Naturen aber auf dem Höhepunkte ihrer Entwickelung ein Schauspiel ohne gleichen darbietet.

Das dritte Werk, von dem wir Eingangs sprachen, ist wieder einmal so eins, das selbst das skeptische und kühle Berlin in Ekstase versetzt hat: die Odaliske von Gustav Richter, in deren Bewunderung Künstler und Laien sich wetteifernd überbieten. Wir haben es zu thun mit dem Brustbild eines schwarzhaarigen Mädchens in orientalischer Kleidung, das den etwas geneigten Kopf leicht auf die rechte Hand stützt. Wenn dieses Bild, das in seiner Grundidee doch wahrlich keine großen Neuheiten enthält, trotzdem eine so gewaltige Wirkung gehabt hat, so versteht es sich von selbst, daß sein Hauptverdienst in der Kunst der Vortragsweise liegt. Das eigentliche Geheimniß aber ist dies, daß in dieser Odaliske sich die ganze Richter'sche Kunst zusammenfaßt, daß sie das Ideal seines künstlerischen Strebens, den Inhalt seines Wesens darstellt. Nie hat Richter etwas Vollendeteres, etwas Abgerundeteres producirt, niemals ist er so ganz wie hier in seiner Schöpfung aufgegangen, daß man den Schöpfer gar nicht gewahr wird. Den Grundton der künstlerischen Stimmung, aus der diese Perle geboren, möchten wir als die schöne Sinnlichkeit bezeichnen, jene rückhaltlose Anerkennung der Berechtigung natürlich bedingter Verhältnisse, die aber wahre Menschenwürde genug besitzt, die Freude an dem Gegenstande den Genuß überdauern zu lassen. Die Schönheit, unbesiegbar und unvergänglich, erhält sich und fordert als Reiz und Würze des Genusses den Tribut der Huldigung, der ihr willig dargebracht wird und den Gegenstand der Begierde zum Gegenstande der Bewunderung und der Hingabe macht. Ausgelöscht ist hier alle Gemeinheit und Niedrigkeit, und die ewige Natur fordert in ihrer wundervollsten Erscheinung ihr unweigerliches Recht. Da braucht also auch von keinem erklügelten Kitzel, von keinem unnatürlichen Ueberreiz die Rede zu sein; achtungsvolle Hingabe bekennt der begeisterte Künstler an die einfach ruhige Erscheinung. Wer sich unter der Odaliske eine ganz exorbitante weibliche Schönheit vorstellen wollte, so etwas, was nie wirklich gewesen ist und nie wirklich sein kann, der würde irren; es ist eine anmuthige, reizvolle Erscheinung, aber von so individuellem Stempel, daß es nicht schwer hält, der Fama zu trauen, daß das nächste Vorbild der Odaliske — ein gewöhnliches Berliner Modell gewesen. Noch mehr aber würde der auf falscher Fährte sein, der hier irgend eine raffinirte Herausforderung der Sinnlichkeit, eine kokette oder eine naiv sein sollende Schaustellung verborgener Reize vermuthete: die Odaliske ist vollständig, ja züchtig verhüllt, und in ihrem lieblichen Köpfchen regt sich keine Spekulation auf den bezaubernden Einfluß ihrer bloßen Erscheinung. Mit sinnlich träumerischem Hinbrüten — „trunken in Versunkenheit" — blickt sie aus dem Bilde heraus, aber ihr schönes Auge sucht nicht den Widerschein in einem andern, lechzt nicht nach dem Aufleuchten der Gluth, die der Blitz seines lo-

dernden Blickes erweckt. In süßer Selbstvergessenheit, in befriedigter Sättigung ruht sie vor uns, von dem wohligen Gefühl eines genußbeglückten Lebens und eines behaglichen Daseins durchbebt. Leicht öffnet sich die volle Lippe, in ruhigen Zügen die balsamische Luft, die sie umfließt, einzuathmen.

Daß den Ausdruck dieser glücklichen Stimmung auch nicht der leiseste Mißton stört, das ist der große Triumph des Künstlers und der vollgültige Beweis, daß diese Lebensempfindung in ihm vollkommen lebendig und das zur Gestaltung drängende Urmotiv seines Werkes in seiner Phantasie gewesen ist. Dem steht nun aber die Technik vollkommen ebenbürtig zur Seite. Die höchste Meisterschaft zeigt sich schon in der einfachen und doch mächtig wirkungsvollen Oekonomie des Lichtes und der Farbe. Ein heller seitlich einfallender Strahl trifft die Hand und die vorspringendsten Partieen des Gesichtes, während die übrigen im weichen Halbschatten des üppigen Haares liegen bleiben. Ein Geschmeide aus Goldplättchen, an kleinen Ketten hängend, zieht sich durch das rabenschwarze Haar, ein reich verzierter Stoff von weißlicher Grundfarbe bildet das kurze Jäckchen, das den Oberkörper bedeckt. Auch sonst ist das ganze Arrangement im höchsten Grade schlicht und der Totalwirkung maßvoll und feinfühlig untergeordnet. Die Behandlung aber ist überall dem darzustellenden Stoffe auf's glücklichste angepaßt: im Fleisch von jener sauberen Vollendung durch große Pinselzüge in einem gesunden, aber nicht auffallend kräftigen Impasto und mäßige Anwendung von Lasuren, die Richter's weibliche Porträts so zart und wirkungsvoll zugleich macht, in den Schmuckgegenständen von breiter nur auf den Glanz des charakteristischen Eindruckes berechneter Ausführung, in den Stoffen von einer bewundernswerthen Vielseitigkeit des Machwerkes, je nachdem die materiellen und mehr noch die malerischen Qualitäten der Gewandstücke es erfordern. Hier darf sich z. B. das Jäckchen neben das Vollendetste stellen, was Rembrandt, doch bekanntlich der größte Meister in der malerischen Darstellung schillernder, glitzernder Stoffe, hervorgebracht hat. Das Spiel des Lichtes auf den Falten, die fast farbig erscheinenden Reflexe, das silbern eingewebte, bald hervortretende, bald wieder verschwindende Muster, all das ist bewunderungswürdig gemacht. Dabei nirgends eine Spur von Absichtlichkeit, von Berechnung, von Rücksicht auf etwas außer dem Werke selber Liegendes: ein einziges Meisterwerk. B. M.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Boston, Anfang Dezember 1869. (Forts.)

Noch ist eine kleine Figur der meergeborenen Venus zu nennen, aus weißem Marmor gearbeitet, inmitten einer Fontaine stehend. Sie ist hauptsächlich deßhalb merkwürdig, weil sie wohl die einzige öffentlich aufgestellte, fast ganz nackte weibliche Figur in den Vereinigten Staaten sein mag. Sonst zeichnet sie sich durch nichts aus, als durch den sehr schwerfälligen, wulstigen Faltenwurf des Gewandes, welches sie theilweise verhüllt. — Eine weitere Vermehrung der Monumente im öffentlichen Garten stellen die hier ansässigen Italiener in Aussicht, da dieselben beschlossen haben, dem Columbus ein Denkmal zu errichten.

Ein schönes Werk ist die Fontaine, welche ein Herr Gardiner Brewer aus Privatmitteln im „Common" hat aufstellen lassen. Sie ist nach dem Modell eines französischen Künstlers in Bronze ausgeführt. Das Modell war auf der letzten Weltausstellung in Paris und soll auch für mehrere europäische Städte ausgeführt worden sein. Die Fontaine baut sich aus zwei Becken auf. Um den Stamm des unteren sind vier sitzende mythologische Figuren gruppirt: zwei männliche und zwei weibliche, Neptun, Amphitrite, Acis und Galatea, wie die Inschriften besagen; um den Stamm des oberen, kleineren Beckens stehen vier nackte Knaben, welche sich die Hände reichen.

Nur wenige Schritte davon entfernt steht das „Statehouse", in welchem die Legislatur des Staates ihre Sitzungen hält. Vor demselben erheben sich ebenfalls zwei bronzene Standbilder, links vom Eingange dasjenige des Horace Mann, eines um das Schulwesen hochverdienten Mannes, rechts das des berühmten Staatsmannes und Redners Daniel Webster. Bei beiden ist die „Idealisirung" auf ganz absonderliche Weise zu Wege gebracht. Horace Mann nämlich muß es sich gefallen lassen, daß ihm der Künstler über seine Alltagskleidung nicht etwa einen Mantel, sondern eine antike Gewandung geworfen hat, und Webster, welcher im Fracke prunkt, stützt sich trotzdem mit der Linken auf ein Bündel römischer Fasces!

Endlich wäre noch die Statue Benjamin Franklin's zu nennen, welche vor dem Rathhause aufgerichtet ist. Sie ist von dem amerikanischen Bildhauer R. S. Greenough im Jahre 1857 modellirt und in der Ames Gießerei in Bronze gegossen. Auf einem Unterbau von grauem Granit erhebt sich ein Würfel von grüngeädertem, schwarzem Marmor, in dessen vier Seiten Reliefs eingelassen sind. Auf dem Würfel steht Franklin, im Gewande seiner Zeit, auf seinen Stock gestützt und den Hut im linken Arm haltend, den Kopf tief gesenkt, etwa in der Stellung eines Menschen, welcher an einem Grabe steht, in dem Augenblick, als der Pfarrer gerade gesagt hat: „Nun lassen Sie uns ein stilles Vaterunser beten." Das Relief an der Südseite stellt Franklin als jungen Mann in der Druckerwerkstatt dar; an der Ostseite die Unabhängigkeitserklärung; an der Nordseite Franklin's Experimente mit dem Drachen (darunter die Unterschrift: „Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis") und an der Westseite endlich den Friedensschluß zwischen den rebellischen Kolonien und England. Das Bestreben, die Perspektive wirken zu lassen, ist in diesen Reliefs so weit

getrieben, daß man sogar durch die Fenster in die Landschaft hinaus blickt.

Wenden wir uns nun, nachdem wir so die Musterung der hier in engumschriebenem Kreise öffentlich aufgestellten Bildwerke vollendet haben, zu dem zwischen dem Rathhause und dem „Statehouse" ohngefähr mitten inne liegenden Athenäum und treten in dessen Vestibule, so werden wir uns schwer des Gedankens entschlagen können, daß hier die arrangirende Hand eines Verächters der modernen Kunst mit wohlberechneter Satire gewaltet habe. Denn wenn man die zwei modernen Bildwerke, welche man dort zwei antiken gegenüber gestellt hat, wissentlich und willentlich dem unausbleiblichen Hohn der Kunstfreunde hätte überantworten wollen, so hätte man das wahrlich nicht besser bewerkstelligen können, als durch die in diesem Vestibule beliebte Anordnung.

Tritt man in die Halle ein, so erblickt man zunächst links vom Eingang einen Gypsabguß der sitzenden Statue des Menander. Wie natürlich frei ist dessen Haltung! Wie ungezwungen die Grazie des linken Armes, dessen Hand die Rolle hält! Mit welcher, man möchte fast sagen ungeschlachten Natürlichkeit, präsentirt sich die untere Parthie! Das innigste, sinnlichste Behagen der Ruhe theilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit, und wenn er das Antlitz des Dichters betrachtet, so ist es, als sollten sich die geschlossenen Lippen öffnen, um den Witz, welcher sich schon auf der hinaufgezogenen Stirnfalte ankündigt, in die Welt hineinblitzen zu lassen! — In der entgegengesetzten Ecke, an derselben Wand, sitzt nun auch das Abbild eines ruhenden Menschen, allerdings schon deshalb schlecht geeignet, mit dem Menander einen Vergleich auszuhalten, weil nicht wie dort ein Mann in der Vollkraft seiner besten Jahre dargestellt ist, sondern ein Greis, der schon mit einem Fuße im Grabe steht. Es ist das Bild eines Dr. Bowditch. Aber abgesehen von dem Sujet selbst — dessen Kopf mit der hohen Stirn den Mann von Geist und Verstand verräth —, wie schlecht kann sich das Kunstwerk als solches mit jenem messen! Wie scharf und eckig sind alle Linien, wie ängstlich und steif die Haltung! Die Linke liegt auf einem großen Buch, welches sich auf das Knie stützt und welches, wenn man die Statue von vorn betrachtet, einen guten Theil des Körpers verdeckt. Die Rechte ruht auf dem rechten Oberbein, und beide Hände, sowie der ganze Körper, der ganz von vorn genommen ist, ohne die geringste Beugung nach rechts oder links, haben eine so ängstlich gekünstelte Haltung, daß man zu sehen vermeint, wie der Künstler sein Vorbild sich zurecht gesetzt hat und wie nun der gutmüthige Mann sich abmühe, in der unbequemen Stellung ja recht still zu sitzen, um seinem Peiniger die Arbeit nicht zu erschweren. Wie uns der Menander mit Behagen erfüllt, so erfüllt uns sein Gegenmann mit Unbehagen.

Und dreht man sich nun um, so wiederholt sich das Schauspiel. An der entgegengesetzten Seite steht zunächst am Eingang ein Gypsabguß des Sophokles im Lateran, ihm gegenüber ein Gypsabguß einer Washington-Statue. Freilich wieder zwei in Anbetracht des Zeitkostüms zum Vergleiche schlecht gewählte Seitenstücke! Dort die schöne antike Gewandung mit ihrem großartig einfachen Faltenwurf, hier die Uniform des vorigen Jahrhunderts, mit Frack, engen Hosen, Reitstiefeln und Zopf! Aber der Künstler der Washingtonstatue hat denn doch weidlich und nach besten Kräften dazu beigetragen, das Urtheil gegen sich zu wenden. Der Sophokles steht fest da, mit vorgestelltem linken Fuße, den linken vom Gewande verhüllten Arm in die Seite gestemmt, den rechten in der Gewandfalte ruhend, das Auge gerade vor sich hin blickend. Eine Wendung — und vor uns steht Washington, die Linke weit vom Körper abgestreckt und auf dem Stocke ruhend, welcher mit seinem unteren Ende den Fuß berührt, so daß sich aus den beiden Linien ein unschöner Winkel bildet. Mit dem rechten Ellenbogen aber ruht er auf einem Haufen von Attributen, einem kolossalen Fascesbündel und einer Pflugschar, über welche ein Mantel geworfen und an denen zum Ueberfluß noch ein Säbel aufgehängt ist. Und das Gesicht ist hoch empor gerichtet, so daß der untenstehende Beschauer sich hauptsächlich an der Ansicht des Kinnes und der Nüstern weiden muß. Wahrlich, wenn man eine solche Zusammenstellung sieht, da bekommt man so recht einen Begriff von der Herrlichkeit der antiken Skulptur und da lernt man auch erst recht den Ausspruch würdigen, welchen Schopenhauer irgendwo gethan haben soll, den nämlich, daß sich für ein modernes Denkmal nur die Form der Büste eigene.

Da ich einmal von Skulpturen spreche, so sei hier noch eines kolossalen Werkes erwähnt, welches kürzlich in New-York aufgestellt worden ist. Das Werk besteht aus drei Theilen, zwei Reliefs, welche einen Flächeninhalt von 3125 Quadr.-Fuß haben, und einer zwölf Fuß hohen Statue, alles in Bronce gegossen nach den Modellen eines deutschen, in New-York ansässigen Künstlers, Namens **Plaßmann**. Das Gesammtgewicht wird auf 1000 Cent., die Kosten auf eine halbe Million Dollars angegeben. Es ist an dem Depot der Hudsonriver-Eisenbahn angebracht und verherrlicht Herrn Cornelius Vanderbilt, einen der ältesten Stockjobbers und Börsenspieler des Landes — einen unserer sogenannten „Eisenbahnkönige." Das Beste dabei ist jedoch, daß sich Herr Vanderbilt das Denkmal selbst hat setzen lassen. Ueber den Werth desselben als Kunstwerk sprechen sich die New-Yorker Zeitungen nicht sehr günstig aus. (Schluß folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

*** Auf Veranlassung des österreichischen Oberstkämmerers** Grafen Crenneville wird gegenwärtig an einer Prachtausgabe der merkwürdigsten Gegenstände der Wiener Schatzkammer gearbeitet. Wer da weiß, wie wenig die außerordentlichen Kostbarkeiten des österreichischen Kronschatzes be-

kannt und wissenschaftlich gewürdigt sind, wird dieses neue Unternehmen des kunstsinnigen Vorstandes der kaiserlichen Museen mit Freude begrüßen. Die Gegenstände werden unter Leitung des Hrn. Quirin Leitner in einem eigens hiezu bestimmten Atelier der Hofburg auf Kupfer radirt. — Gleichzeitig werden an derselben Stelle auch Monographien über die kaiserlichen Lustschlösser Schönbrunn und Laxenburg vorbereitet.

Berliner Kunstauktion. Am 16. März findet unter der Leitung von Rud. Lepke im Koch'schen Saale eine Versteigerung größtentheils moderner Oelgemälde statt. Der Katalog zählt 98 Nummern.

Der Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts" hat ein zweites Album von Radirungen und Stichen zusammengestellt und in den Handel gebracht, welches, wie das erste vor einigen Jahren erschienene Album des vortrefflichen französischen Kunstblattes, aus 50 in den letzten Jahrgängen desselben publicirten Blättern besteht. Die meisterhaften Arbeiten von Flameng, Gaillard, dessen rasch berühmt gewordenen Stich „l'homme à l'oeillet" nach dem v. Eyck'schen Bilde der Galerie Suermondt wir besonders hervorheben, von Jacquemart, Amand-Durand u. A. präsentiren sich in dem splendiden Folio-Format und bei der besonderen Sorgfalt, welche auf den Druck verwendet worden, in so verlockender Weise, daß mancher Besitzer der „Gazette" die Kosten der Anschaffung nicht scheuen wird, zumal zu dem für die Abonnenten stark ermäßigten Preise von 60 (statt 100) Franken.

Von Julius Meyer's Künstlerlexicon ist soeben die zweite Lieferung ausgegeben. Dieselbe führt das Werk von J. Adam bis Aguillon weiter. Von wichtigeren Artikeln sind hervorzuheben van Aeken (Hier. Bosch) von T. v. Westbreene, J. Meyer und W. Schmidt und Baccio d'Agnolo von J. Meyer.

— e. **Von dem Bildhauer A. Hensel** in Berlin, einem Schüler des Prof. Fischer, sind Reliefs, Porträts der beliebtesten Komponisten, Dichter und anderer Celebritäten modellirt und in Elfenbeinmasse herausgegeben. Bei einer Größe von 9 Zoll Durchmesser mit Rahmen eignen sich dieselben vorzüglich zur Zimmerzierde, zumal da sie sich durch lauwarmes, mit etwas Spiritus versetztes Wasser, leicht reinigen lassen. Erschienen sind bis jetzt die Profilbilder der Musiker Schubert, Schumann, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, Bach, Meyerbeer, Gluck, Haydn, Liszt, Wagner; ferner Schiller, Goethe, Lessing, Shakespeare, Stüler, Schinkel, Humboldt, J. v. Liebig, A. W. Hoffmann, König Wilhelm und Kronprinz von Preußen. Zu beziehen sind dieselben durch die Kunsthandlung von Paul Bette in Berlin.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 7., 8. und 9. d. M. kommt im Künstlerhause durch die HH. Miethke und Wawra eine Auswahl vorzüglicher Gemälde moderner Meister aus Wiener Privatsammlungen zur Versteigerung. — Ende d. M. folgt eine von Hrn. Plach übernommene Versteigerung moderner und alter Bilder und werthvoller alter Möbel aus dem Besitze der HH. Leistler in Wien und Heidl in Prag.

Personal-Nachrichten.

Karl Gropius, der berühmte Dekorations- und Dioramenmaler in Berlin, ist am 20. Februar im 76. Lebensjahre gestorben.

Prof. G. Semper ist vor wenigen Tagen in Dresden eingetroffen und mit dem k. sächs. Staatsminister von Friesen wegen Wiederaufbaus des Dresdener Hoftheaters in Verhandlung getreten. Somit ist wohl die beste Aussicht vorhanden, daß der Neubau im Geiste und Sinne Semper's und hoffentlich auch unter des Meisters eigener Leitung zur Ausführung gelangt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

A. **Der Verein deutscher Zeichenlehrer** wird vom 10. bis 24. April d. J. in Berlin eine Ausstellung sämmtlicher in das Fach einschlagender Gegenstände (Unterrichtsapparat, Schülerarbeiten, technische Hilfsmittel) veranstalten.

Der Rheinische Kunstverein hat aus Zweckmäßigkeitsgründen die Verbindung mit dem Würtembergischen Kunstverein gelöst, dagegen in seinen Cyklus den neugebildeten Kunstverein zu Heidelberg aufgenommen. Die Ankäufe der verbundenen sechs Vereine beliefen sich im Jahre 1869 auf die Summe von 28,000 Gulden, d. h. 5230 Gulden mehr als im vergangenen Jahre.

+ **Berlin. Ein neuer Oelfarbendruck-Verein. „Germania",** der unter dem Protektorate S. K. H. des Prinzen Friedrich Karl von Preußen steht, hat kürzlich seine Statuten veröffentlicht. Derselbe bietet seinen Mitgliedern für einen Jahresbeitrag von 5 Thalern ein Oelfarbendruckbild, das unter mehreren ausgewählt werden kann. Außerdem nimmt jedes Mitglied an einer jährlichen Prämienverlosung von mindestens zehn Original-Oelgemälden — im Werthe bis zu 40 und 50 Friedrichsd'or — Theil. Die Namen der Männer, welche den Vorstand bilden, sowie die anerkannte Solidität und Erfahrung des technischen Dirigenten C. Siber bürgen für die zu erwartenden Leistungen. Das erste reproducirte Bild ist „Ulrotbstock" von Otto Preß in Berlin, 22:30" groß. Auch später sollen die Bilder des Vereins immer ungefähr diese bisher ungewöhnliche Größe erreichen.

Eine internationale Aquafortisten-Gesellschaft hat sich in Brüssel gebildet, an deren Spitze Felicien Rops, einer der tüchtigsten Radirer Belgiens, steht. Nach den bereits veröffentlichten Satzungen ist es Zweck der Gesellschaft, den Geschmack für Radirungen zu fördern und zu entwickeln. Sie denkt ihr Ziel einmal durch Herausgabe von Radirungen in monatlichen Lieferungen, sodann durch Veranstaltung von Ausstellungen zu erreichen, in deren Bereich Alles gezogen werden soll, was mit der Kunst des Stechers und Radirers in Beziehung steht. Die Publikationen der Gesellschaft sollen in zwei Kategorien zerfallen. Die eine unter dem Titel „Album de la Société internationale des Aqua-fortistes" bringt jährlich 40 Blatt (mindestens drei Blatt in monatlichen Lieferungen) im Abonnement für 30 Franken. Die andere Sammlung unter dem Titel: „Cahier d'études de la Société internationale des Aqua-fortistes" soll jährlich 60 Blätter liefern und jedes Mitglied das Recht haben, seine Arbeiten darin zu veröffentlichen. Der Preis eines solchen Jahrgangs ist für Mitglieder auf 30, für Nichtmitglieder auf 50 Franken gesetzt.

F. Pt. **Das bayerische Nationalmuseum** macht in seiner Umwandlung aus einem todten Raritätenkabinet zu einer lebendigen und wirksamen Kunstanstalt die erfreulichsten Fortschritte. Nicht nur daß die Klassenaufstellung bei einer großen Anzahl von Gegenständen, als Schlosserarbeiten, Töpferwaaren, Waffen, musikalischen Instrumenten, Möbeln, Schmuck, Spitzen &c. bereits glücklich durchgeführt ist und eine Menge Schätze zum Vorscheine gebracht hat, von denen man früher kaum eine Ahnung hatte, so wird jetzt auch an der Verbreitung derselben durch Photographie und Gypsgießerei auf's erfolgreichste gearbeitet. Die erstere hat durch Hanfstängl bereits gegen hundert ganz ausgezeichnete Bilder aus allen Gattungen von Arbeiten geliefert. Schnitzereien aus Holz und Elfenbein, Gefäße, Metallarbeiten aller Art, Meubles, Kästchen, Ornamente, Töpfereien, Spitzen, Vasen sind bereits in der reichsten Auswahl vorhanden und werden zu dem beispiellos niedrigen Preise von 24 Kreuzer pro Blatt gr. fol. unaufgezogen und 30 Kreuzer aufgezogen demnächst abgegeben. Für Künstler und Handwerker hat diese Publication ein ganz außerordentliches Interesse, sie ist eine unerschöpfliche Fundgrube von Ideen. Dabei ist die Photographie als solche so vortrefflich, daß z. B. bei einem aus Perlmutter eingelegten Schachspiel die erstere ganz deutlich erkennbar ist, ebenso sind Schmuck und Metallarbeiten aller Art meist so plastisch, daß man sie greifen zu können wähnt und das kleinste Detail der Technik, bei Webestoffen und Stickereien sogar die Art des Gewebes und der Faden deutlich erkennbar sind. — Ebenso ausgezeichnet müssen die bereits fertigen ca. 50 Abgüsse plastischer Arbeiten, die der Gypsformator Kreittmayr besorgt, genannt werden. Sie geben auch das kleinste und feinste Detail wieder, und sind z. B. bei Holz- und Lederarbeiten, die im Original durch die dunkle oder fleckige Farbe oft fast unkenntlich sind, für das Studium diesem meist sehr vorzuziehen — Wir glauben besonders allen Gewerbe- und Zeichenschulen einen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen diesen Schatz von ebenso herrlichen wie billigen Nachbildungen, die z. B. die meisten Publikationen des Kensington-Museums an Güte und an Billigkeit noch übertreffen, auf's dringendste empfehlen. Die Kataloge werden demnächst erscheinen.

* **Die Gesellschaft von Kunstfreunden in Lemberg** veranstaltet daselbst in diesem Frühjahre eine Kunstausstellung welche vom 10. April angefangen zwei Monate dauern wird. Die Direktion der Gesellschaft bestreitet die Transportkosten der Hin- und Rücksendung, jedoch nur bei Sendungen von gewöhnlichen Dimensionen, welche per Eisenbahn als Frachtgut

anlangen. Die Sendungen werden bis längstens Ende April angenommen. Wer Kisten von ungewöhnlichen Dimensionen oder bedeutendem Gewicht einzuschicken hätte, wird ersucht, sich zuvor mit der Direktion darüber zu verständigen.

Das städtische Museum in Köln ist durch ein Seestück von Andreas Achenbach bereichert, welches der Künstler in Folge Auftrags der Stadt Köln gemalt hat.

Barmer Kunst-Verein. Wie aus dem in der Generalversammlung des Barmer Kunstvereins am 15. Januar erstatteten Jahresberichte sich ergiebt, sind die Bemühungen desselben auch in dem verflossenen Jahre über alles Erwarten erfolgreich gewesen, so daß die erlangten Resultate wiederum die des vorhergehenden Jahres nach allen Seiten hin bedeutend übertreffen. Sowohl die Vermehrung der Actien als auch der lebhafte Besuch der vorigjährigen Gemälde-Ausstellung und besonders die zahlreichen Ankäufe auf derselben ließen eine Vergrößerung der Theilnahme und eine immer weitere Verbreitung des Kunstinteresses in allen Kreisen der Bürgerschaft deutlich erkennen. So stieg die Zahl der nur von Mitgliedern zum Besuche der Ausstellung gelösten Eintrittskarten von 3016 (im Jahre 1868) auf 5925, die für Privat-Ankäufe verausgabte Summe von 5575 auf 13,093 Thlr. Besonders erwähnenswerth ist hierbei noch der Umstand, daß es den Käufern weniger darauf ankam, große und verhältnißmäßig billige Bilder zu decorativen Zwecken, als vielmehr gediegene Kunstwerke, wenn auch von bescheideneren Dimensionen und höheren Preisen, zu dauerndem Kunstgenusse sich zu erwerben, so daß bei guten Bildern auch Preise von 900 bis 1000 Thlrn., selbst noch höhere keine abschreckende Wirkung ausübten. Im Ganzen wurden von den 407 ausgestellten Bildern 59 von Privaten (darunter ein größeres Historienbild), 30 von dem Vereine zur Verloosung und das vortreffliche historische Gemälde: „Die Frauen von Schorndorf" von Prof. K. Häberlin für die Sammlung des Vereins angekauft, und es stieg hierdurch die durch den Verein der bildenden Kunst zugewandte Summe von 8372 (im Jahre 1868) auf die respektable Höhe von 16,773 Thlrn. Es ist dieses schöne Resultat um so höher anzuschlagen, als es fast allein dem Kunstsinne der Barmer Bürgerschaft zu verdanken ist, da die Bewohner der Nachbarstädte leider noch immer nur in sehr kleiner Zahl die Bestrebungen des Vereins unterstützen, und es liefert dasselbe eine schlagende Widerlegung der oft ausgesprochenen Behauptung, daß die auf materiellen Erwerb gerichtete industrielle Thätigkeit den Sinn für edlere, höhere Genüsse unterdrücke. Hier hat vielmehr der enorme Aufschwung der Industrie nur dazu beigetragen, der Kunst einen goldenen Boden zu bereiten. — Es ist hiernach wohl zu hoffen, es werde auch die diesjährige Gemälde-Ausstellung, welche vom 17. April bis zum 15. Mai dauern soll, recht zahlreich und gut beschickt werden. Mögen auch diese Zeilen dazu beitragen!

Vermischte Kunstnachrichten.

A. **Berlin. Die technische Bau-Deputation** hat dem Vernehmen nach in einer außerordentlichen Sitzung vom 9. d. M. das Programm für eine neue Dombau-Konkurrenz aufgestellt.

Für die Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Kiel mit Malereien sind vom preußischen Kultusministerium 2000 Thaler bewilligt. Nach dem Vorschlage des dortigen Magistrats kommen zwei Entwürfe des Malers v. Werner in Karlsruhe zur Ausführung, nämlich: Luther auf dem Reichstage in Worms und die Musterung der Freiwilligen, welche Friedrich Wilhelm III. in Breslau 1813 abgenommen.

—n **Zum Dresdener Theaterbau** empfangen wir in Folge des in unserer letzten Nummer enthaltenen Aufsatzes nachstehende Zuschrift:

Dresden, den 21. Februar 1870.

An die Redaktion der „Kunstchronik".

In einer Anmerkung zu der in Nr. 9 der „Kunstchronik" enthaltenen Korrespondenz über den Dresdener Theaterbau wirft die Redaktion der „Kunstchronik" die Frage auf, weßhalb die im Schlußsatz der Korrespondenz erwähnten Mißverständnisse und das Mißtrauen des Publikums nicht längst durch offizielle Erklärungen der Regierung beseitigt worden seien? und fährt fort: „Man mußte doch in jenen Kreisen am besten wissen, daß von gewisser Seite auf möglichste Beseitigung Semper's unter Protektion verschiedener Mittelmäßigkeiten hingearbeitet wurde."

Ich habe in meiner amtlichen Eigenschaft als Referent der Theaterbau-Angelegenheit in allen ihren Phasen nahe gestanden. Mir sind jedoch Bestrebungen der von der Redaktion gedachten Art nicht bekannt geworden, und namentlich ist von sämmtlichen Mitgliedern der Theaterkommission jederzeit die Beauftragung Semper's an erster Stelle in Aussicht genommen worden. Da jedoch der Kommission nicht bekannt war, ob Professor Semper bei der Umfänglichkeit der von ihm für Wien übernommenen Arbeiten in der Lage sein würde, sich der ihm zugedachten Aufgabe zu unterziehen, so hatte dieselbe bei ihren Vorschlägen auch den Fall in das Auge zu fassen, daß Semper den Auftrag ablehnte. Wenn Professor Semper durch die ihm von Dresden aus zugegangenen unrichtigen Mittheilungen über das Sachverhältniß zur Abfassung des seinerzeit in der Gartenlaube veröffentlichten Schreibens veranlaßt worden war, so ist derselbe bereits unmittelbar darauf über den seiner Auffassung zu Grunde liegenden Irrthum aufgeklärt worden. Dieß zur Steuer der Wahrheit.

Im Uebrigen enthält die eingangs erwähnte Korrespondenz selbst einen Irrthum, insofern, als nach derselben die Theaterkommission sich gegen die runde Grundform des Baues ausgesprochen haben soll, während nach der Ansicht der Kommission bezüglich der äußeren Gestalt des neuzuerbauenden Theaters dem Architekten vollständig freie Hand gelassen und bei der Projektirung derselben nur gewisse Minimalentfernungen von den benachbarten Gebäuden innegehalten werden sollten.

Ich überlasse es der geehrten Redaktion von diesen Berichtigungen in geeigneter Form Gebrauch zu machen."

Geh. Finanzrath von Nostitz-Wallwitz.

Nachdem die k. sächsische Regierung endlich durch die oben gemeldete Berufung Semper's mit ihrer Absicht den Meister des Hoftheaters beim Neubau zu Rathe zu ziehen, Ernst gemacht hat, wollen wir auf obige Berichtigung hin vorläufig nur das Eine bemerken, daß die bedenklichen Gerüchte über die von gewisser Seite betriebene Uebergehung Semper's lediglich deßhalb Bestand und Glauben gewannen, weil eben von Seiten der Regierung kein Schritt geschah, der diese Gerüchte dementirt hätte. Eine Anfrage bei Semper, ob er im Stande sei, beim Neubau mitzuwirken, resp. unter welchen Bedingungen er denselben übernehmen wolle, wäre jedenfalls räthlicher gewesen, als auf unbestimmte und ungegründete Voraussetzungen hin anzunehmen, daß die in Wien übernommenen Aufträge den Meister verhindern würden, den Neubau zu projektiren und zu leiten. Wir freuen uns indeß aufrichtig, daß nun der lange verzögerte Schritt endlich gethan ist, und hoffen unsern Lesern bald einen günstigen Erfolg desselben mittheilen zu können.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Eastlake, Charles Lock. Contributions to the literature of the fine arts. Second series. With a memoir complied by Lady Estlake. 8. London.

Grot-Johann, Ph. Altdeutsche Sprüche aus der Wartburg, komponirt und gezeichnet von G. J., in Holzschnitt ausgeführt von Oskar Gehrke. Mit einer Einleitung von Anton Springer und begleitenden Gedichten. gr. 4. Elberfeld, S. Lucas.

Hoverden, Graf A. J. Actenmässige Beiträge zur Geschichte des Schlesischen Kunstvereins von 1818 bis 1867. (45 S.) gr. 8. Breslau o. J.

Jacquemart, A. Les merveilles de la céramique. 3e partie: Occident (temps modernes), contenant 48 vignettes sur bois et 833 monogrammes par J. Jacquemart. kl. 8. (VII u. 372 S.) Paris, Hachette & Co.

Lingg, H. Wanderungen durch die internationale Kunstausstellung in München. Zweite verm. Aufl. gr. 8. München, Lentner.

Luchs, Herm. Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Namens des Vereins für das Museum Schlesischer Alterthümer in Breslau herausgegeben. Heft I—XII. (Mit 16 lithogr., zum Theil colorirten Tafeln). 4. Breslau, Ed. Trewendt.

Wiertz, J. A. Oeuvres littéraires. (Mit Lithogr. und Holzschn.) Lex.-8. (552 S.) Brüssel, C. Muqardt.

Wolf, Emil. Kurze Anleitung zu einem zweckmässigen Besuche der päpstlichen Museen antiker Bildwerke, des Vaticans und Capitols. kl. 8. (XII. u. 92 S.) Berlin, Geh. Oberhofbuchdruckerei.

Wustmann, Gust. Apelles' Leben und Werke. 112 S. gr. 8. Leipzig, W. Engelmann.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt, Nr. 2.

Gustav Doré's Bibel. Von A. Woltmann. — Der Taufstein in der

Kirche zu Faurnbau bei Göppingen) Mit Abb.). — Literatur: Giefer's Prakt. Erfahrungen und Rathschläge, die Erbauung neuer Kirchen 2c. betreffend. Von H. Otte.

Gewerbehalle. 1870. 2. Heft.

Vergl. Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von J. Falke (Forts.). — Gesims von der Kathedrale von Laon; roman. Rosetten von der Thüre des Baptisteriums zu Parma; Bodenplatten aus gebranntem Thon, aus der Kirche zu Bloxham; Renaissancefüllung vom Stuhlwerk der Kirche S. Pietro zu Perugia; Buchdeckel aus Leder in franz. Renaissance (1551). — Modernes: Aufsatz, entworfen von Chr. Lehr; Füllung, entw. von Schönfeld; Decke des Albums zur Erinnerung an das fünfzigjährige Priesterjubiläum Pius IX; Kirchenampel, entw. von F. Schönthaler; Kanzel, entw. von Wintergerst; runder Tisch, entw. von J. D. Grace; Lehnstuhl und Sopha, entw. von J. Durm; Blumenkasten, entw. von Alfr. Normand; Lampenfuß aus Serpentin, entw. von F. Renisch; Gußeiserner Balkon, entw. von P. Chapal; Teppich, entw. von Th. Wendler; Vase in Majolika von Minton u. Co.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 53.

Die Ausstattung der Wohnung. — B. Cecchetti über die venetianische Glasfabrikation. — Die Erwerbungen des k. k. Münz- und Antikenkabinets 1869. — Neuigkeiten der französ. Kunstindustrie.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 70 u. 71.

Goupil's Reliefdruck-Etablissement in Asnières bei Paris. — Ueber perspektivische Fehler in der Porträtphotographie. Von Dr. H. Vogel. Mitth. aus England: Fortschritte des Pigmentdrucks. — Pigmentphotographie nach Marion. Von O. Winkler. — Photogr. Ausstellung für 1870 in Paris.

Chronique des arts. Nr. 52.

Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-arts. — Le musée de Toulouse.

Journal des Beaux-arts. Nr. 24. 1870 Nr. 1—4.

Exposition des Academies et Ecoles de dessin. — Jean Bologne. — Société internationale des Aquafortistes. — La vierge de Louvain. — Académies et écoles de dessin. — Les expositions libres.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Januar u. Februar.

La galerie de San Donato (1. und 2. Art.,) par M. E. Galichon (Mit Radirungen: von Hédouin nach Greuze, von Morse nach demselben [2 Blatt]. von L. Flameng nach Bonington, von Bracquemond nach Granet, von Rajon nach Gallait [Schwur des Vargas], nur Holzschn.). — Prud'hon, sa vie, ses oeuvres par M. Charles Clément et sa correspondances, (3. u. 4. Art.). (Mit Abb.). — Bernardino Luini (2. Art.), par M. G. Lafenestre (Mit Abb.). — Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges, par M. Ph. Burty. — Trois dessins d'architecture inédits de Raphael, par M. H. de Geymüller (Mit Abb.). — Le tombeau du Cardinal de Bourbon à St. Denis, par M. A. de Champeaux (Mit Abb.). — Notes et pensées de J. A. D. Ingres, par M. H. Delaborde. — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud. I. Autriche (1. Art.), par M. Eug. Müntz (Mit Abb.). — Les paysagistes flamands des XVI et XVII siècles ((1. Art)., par M. Alfr. Michiels.

Inserate.

Versteigerung

der

Gallerie Brentano-Birckenstock.

Montag den 4., Dienstag den 5., und Mittwoch den 6. April 1870, Vormittags 10—12 und Nachmittags 3—5 Uhr, wird in dem Hause Neue Mainzerstraße zu **Frankfurt a. M.** die von Frau

Antonie Brentano geb. von Birckenstock

hinterlassene

Gemälde- und Antiquitäten-Sammlung,

bestehend aus 185 Gemälden älterer holländischer, flamändischer, deutscher und italienischer Meister (A. Brauwer, D. Teniers, Jan Weenix, Philips und Peter Wouwermans, Lucas van Leyden, Stuerbout, Rogier van der Weyden, Hans Holbein d. Jüngeren, Lucas Cranach, Sassoferrato, Anton Canale, Caliari, Bernardino Campi u. A., Sculpturen in Holz, Kehlheimer Stein, Elfenbein und Marmor, vorzugsweise aus dem 16. Jahrhundert; italienischer Majoliken u. dgl. m.) unter der Leitung des Herrn **G. L. Kohlbacher**, Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, öffentlich versteigert werden.

Besondere Ausstellung:

Donnerstag den 31. März und Freitag den 1. April.

Oeffentliche Ausstellung:

Samstag den 2. und Sonntag den 3. April, von Morgens 10 bis Abends 5 Uhr.

Der Katalog ist zu beziehen durch Herrn F. A. C. Prestel, Roßmarkt 5, und Herrn Inspektor Kohlbacher, Junghofstr. 8. in Frankfurt a. M. [65]

Vierte

grosse Berliner Versteigerung,

geleitet durch die Hofkunsthandlung von **L. Sachse & Co.** in Berlin.

63 Original-Oelgemälde und gemalte Studien

sämmtlich aus dem Nachlass und Privatbesitz des Professors

Johann Wilhelm Schirmer,

verstorben am 11. September 1863 als Direktor der Grossherzogl. Kunstschule in Karlsruhe.

Oeffentliche Auktion

am Freitag den 11. März

von 10 bis 1 Uhr und nöthigenfalls folgenden Tags.

Vorher drei Tage lang öffentliche Besichtigung

vom 8. März ab

in der **„Permanenten Gemälde-Ausstellung"** von **Sachse** zu Berlin vor dem Königl. Auctions-Commissarius **Th. Müller.** [66]

[67] Bei **Charles Claesen** in Lüttich erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Hymans, Die decorat. u. allegorischen Compositionen der grossen Meister aller Schulen. Photolithogr. Abzüge von den Originalkupferstichen. Lief. 1—3 à 20 Ngr. Am 1. u. 15. jeden Monats erscheint eine Lieferung mit deutschem und französischem Text.

Schay, Die architektonisch-decorative Kunst der Zeit Ludwig XVI. für Industrie und Luxuszwecke. Sammlung von 300 noch unveröffentlichten photolithographischen Blättern mit erklärendem deutschem Register.

I. Bd. Architektonisch-decorative Kunst, 175 Blatt, 29 Thlr. 5 Ngr.

II. Bd. Industrie und Luxus. 125 Blatt, 20 Thlr. 25 Ngr.



Am 16. Februar versteigere ich laut gratis ausgegebenem Catalog, welchen ich auf franco Bestellung franco versende, eine Sammlung meist moderner Original-Oelgemälde, wobei Namen wie **Leys, Triebel, Carl Schulz, Spohler, Pleysier, Kaufmann, Fauvelet, Michael, O. v. Wille, Hosemann, Hopfgarten, Plockhorst, Hildebrandt, Kakreuth** etc. vertreten sind.

Rudolph Lepke,
Auctionator für Kunstsachen.
[68] Berlin, Kronenstr. 19a.

Heft 6 der Zeitschrift nebst Nr. 11 der Kunstchronik wird des sächsischen Bußtags wegen schon Donnerstag den 18. März ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. März.



Nr. 11.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Ein Vorschlag.

Bg. Am 21. Mai 1871 werden vier Jahrhunderte verflossen sein, seit Albrecht Dürer, der bedeutendste aller deutschen Künstler, zu Nürnberg geboren wurde.

Es ist eine Ehrenpflicht der Deutschen, diesen vierhundertjährigen Geburtstag des großen Meisters in würdiger Weise zu feiern, und es ziemt sich, daß dieses Fest vor Allem in Nürnberg, der Vaterstadt Dürers, in welcher er die meiste Zeit seines Lebens gearbeitet, und deren höchster Ruhm und Stolz er geworden, durch die gesammte Deutsche Künstlerschaft gefeiert werde.

Außer anderen Veranstaltungen dürfte aber, wie das in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 48) und danach in der Leipziger Illustrirten Zeitung (Nr. 1392) schon angeregt worden ist, vor Allem eine Dürer-Ausstellung passend sein, d. h. eine Ausstellung, welche das gesammte Wirken des großen Meisters nach allen Richtungen hin, seinen Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger klar darlegt. Diese Ausstellung müßte demnach eine möglichst vollständige Sammlung aller seiner Werke, Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte, gedruckter Bücher, Handschriften, etwaiger Schnitzereien und Goldarbeiten, sodann die bedeutendsten Arbeiten seiner unmittelbaren Vorgänger und Lehrer, so wie seiner Schüler und Zeitgenossen, ferner Reliquien und Erinnerungen an ihn vorführen.

Von den Werken Dürer's ist in Nürnberg selbst nur noch ein verschwindend kleiner Theil vorhanden. Alle übrigen sind über die ganze gebildete Welt verbreitet. Eine Vereinigung derselben würde überaus schwierig, ja geradezu unausführbar sein, wenn man in die Ausstellung nur Originale aufnehmen wollte. Dieselben würden trotz der eifrigsten Bemühungen aller Kunstfreunde nicht sämmtlich aufzufinden und die bekannten nicht sämmtlich herbeizuschaffen sein. Doch sind die Handzeichnungen in fast vollkommen genügender Weise durch Photographien, welche besonders A. Braun in Dornach in großer Anzahl und trefflichster Weise hergestellt hat, zu ersetzen. Gemälde müßten durch gute Kopien, Photographien und Kupferstiche, Skulpturen durch Gypsabgüsse und Photographien ersetzt werden. Die Kupferstiche, Holzschnitte und Bücher aber könnten ohne große Schwierigkeiten in ausgewählten Originalabdrücken zur Schau gestellt werden.

Als Lokal für diese Ausstellung empfiehlt sich, da Dürer's Wohnhaus hierfür nicht ausreichend ist, der durch Dürer's Hand selbst geweihte Rathhaussaal.

Eine Ausstellung dieser Art, welche noch nie dagewesen ist, würde für die Kunstforschung und alle Freunde Dürer's von unberechenbarem Vortheil sein, denn abgesehen davon, daß bei solchen Gelegenheiten manches nicht allgemein Bekannte an's Licht kommt, würde schon die unmittelbare Zusammenstellung des Bekannten, besonders aber der überaus zahlreich vorhandenen Handzeichnungen zu interessanten und wichtigen Aufschlüssen führen.

Zur Ausführung dieses Planes gehören viele Kräfte. Möchten daher an allen größeren Kunst-Stätten zu diesem Zweck besondere Komités sich bilden und mit dem in der Bildung begriffenen Haupt-Komité in Nürnberg sich in Verbindung setzen.

Ein neu entdecktes Bildwerk aus dem Mittelalter.

Eine der kleinsten und unscheinbarsten, aber nichtsdestoweniger interessantesten unter den Kirchen der „ehrreichen" und kirchenreichen Stadt Soest ist die evangelische

„Marienkirche zur Höhe", im Volksmunde die „Hohne-Kirche" genannt. Halb versteckt hinter dem Prachtbau der mustergültig restaurirten Kirche Mariä zur Wiese, deren schlank aufstrebende Thurm-Pyramiden im Ausbau begriffen sind, bietet diese der Blüthezeit des romanischen Styles angehörige Hohne-Kirche mit ihren zahllosen Sonderbarkeiten und absichtlichen Unregelmäßigkeiten dem Forscher eine pikante Aufgabe. Wenn Lübke, welcher in seinem Werke über die mittelalterliche Kunst in Westfalen von dieser Kirche, S. 161, eine ausführliche Beschreibung giebt, dieselbe eine „versteinerte Baumeister-Caprice" nennt, so darf man andererseits auch nicht verkennen, daß der originalitätssüchtige Baumeister doch einen feinen Blick für den malerischen Effekt und für die Harmonie der Verhältnisse, welche ungeachtet des Mangels an Symmetrie überall hervortreten, gehabt hat. Aber nicht bloß das Kirchen-Gebäude, sondern auch die in demselben befindlichen Werke der Skulptur und Malerei sind geeignet, das Interesse der Kunstfreunde zu erregen; namentlich sind das von Lübke a. a. O. S. 393 u. 357 beschriebene Tabernakel mit einem Crucifixus in einer spitzbogigen Blende und das vortreffliche Altargemälde, eine Kreuzigung mit figurenreicher Gruppe auf Goldgrund und den Nebendarstellungen der Kreuztragung, Grablegung und Erlösung aus dem Fegefeuer, von künstlerischem Werthe; das Altargemälde insbesondere ist als ein Hauptbild der westfälischen Schule anerkannt.

In dieser Kirche ist kürzlich, bei Gelegenheit der im Jahre 1868 begonnenen Restauration des Innern, noch ein werthvolles Bildwerk, halb der Skulptur, halb der Malerei angehörig, entdeckt worden, und zwar ebenfalls ein Crucifixus mit Nebendarstellungen. In einer mit einem werthlosen Leinwandbilde bedeckten Nische fand man nach Entfernung desselben ein auf feine Leinwand gemaltes, auf Holz geklebtes Bild von 12′ 4″ Höhe und 11′ Breite, umgeben von einem einfachen hölzernen Rahmen von 18″ Tiefe. Auf demselben ist ein 3″ hoch erhabenes geschnitztes hölzernes Kreuz von 8″ Breite befestigt, dessen vordere Fläche in ihrer Bearbeitung dicken Rohrstäben mit unregelmäßigen Furchen gleicht. Es ist ein lateinisches Kreuz, bei welchem aber der Theil des 9′ langen Stammes oberhalb des 6′ langen Querbalkens nur um 2′ kürzer ist, als der untere Theil, so daß sich die Form desselben der des griechischen Kreuzes nähert. Es fehlt dem Kreuze allerdings der Korpus, und es sind auch keine Spuren der Befestigung desselben sichtbar; dagegen sind acht in Holz geschnitzte Darstellungen in Hautrelief aus der Passionsgeschichte bis zur Himmelfahrt erhalten. In den Winkeln der Kreuzbalken sind vier kreisrunde, geschnitzte Bilder auf der Tafel befestigt, welche rechts unten den Einzug Jesu in Jerusalem, rechts oben Jesum in Gethsemane, links oben den Verrath, und links unten Jesum im Verhör vor dem Hohenpriester darstellen. An jedem der vier Enden der Kreuzbalken befindet sich ferner ein ähnliches Schnitzwerk in quadratischer Form, 22″ groß; zu unterst die Grablegung, rechts die Niederfahrt zur Hölle, links die Auferstehung, zu oberst die Himmelfahrt; — über jedem Ende des Querbalkens schwebt ein geschnitzter Engel, der ein Weihrauchgefäß hält. Um das Kreuz laufen zwei konzentrische, 2″ breite, 1½″ hervorstehende Ringe, welche oben und an beiden Seiten durch den äußeren Rand der quadratischen Bilder, unten durch den Kreuzstamm unterbrochen werden. In dem inneren Ringe steht (jedoch am unteren Ende — anscheinend der besseren Raumausfüllung wegen — von kleinen decorativen Zeichen etwas unterbrochen) mit gelber Schrift in lateinischen Uncialen: Inspice quid patior ut quod te duco sequaris. Dum sic afficior ut morte mea redimaris. — Der 4″ breite Zwischenraum zwischen beiden Ringen und der innere Raum derselben ist mit Arabesken bedeckt. Soweit dieser Kreis die Bildtafel nicht ausfüllt, ist der untere Raum desselben in Felder von der Größe eines Quadratfußes getheilt, in jedes Feld ein Kreis eingezeichnet, und in letztere phantastische Figuren auf Goldgrund gemalt; so ein Fuchs im Mönchsgewande, aus dessen Kapuze geraubte Gänse die Hälse herausstecken; ein Mann, dessen Füße in Fischschwänze auslaufen; ein Einhorn, — ferner ein Mann, der einen Pfeil abschießt; eine Darstellung des Sündenfalles, in welcher die Schlange einen Menschenkopf mit der Krone trägt; zwei Kämpfer, von denen der eine mit Schwert und Dolch durchstochen wird; der doppelköpfige Reichsadler, u. A.

An der Wand hinter der Tafel hat man folgende Inschrift — auf Kalk geschrieben — vorgefunden: Anno Domini MCCCCLXXI octava assumptionis beatae virginis Mariae haec tabula cum crucifixo et aliis reformata Joh. Eppinc pastor. Joh. de Varendorp capellanus. Thomas Myle etc. provisores. Magister Theodoricus de Tremonia pictor hujus.

Es ist also diese Bildtafel im Jahre 1471 vom Meister Dietrich von Dortmund reformirt, d. h. umgestaltet und verbessert, und wahrscheinlich stammt von dieser Restauration der heraldische Doppeladler her, welcher erst 1430 in das Reichspanier aufgenommen worden ist, und vor der Mitte des 15. Jahrhunderts selten vorkommt. Wenn aber die Tafel im Jahre 1471 erblichen und einer Restauration bedürftig war, so muß dieselbe damals schon lange in der Kirche gehangen haben, und es läßt auch der Styl der hölzernen, leider dick mit Farbe überzogenen Schnitzereien, sowie die Form der Buchstaben die Annahme gerechtfertigt erscheinen, daß das Bildwerk aus einer viel früheren Zeit stammt. Der Umstand, daß die Renovation des Bildes durch eine Inschrift verewigt worden, ist ein Beweis dafür, daß man demselben schon damals einen größeren Werth beigemessen hat; es sind der Gemeinde, welche dieses Bildwerk zu verkaufen beabsichtigt, auch bereits er-

hebliche Gebote gemacht worden. Hoffentlich wird das Werk für ein deutsches Museum erworben, und durch sorgfältige Entfernung des Farben-Ueberzuges dann auch die ursprüngliche Schönheit der Schnitzereien wiederhergestellt. **L. H.**

Korrespondenz.

Boston, Anfang Dezember 1869. (Schluß.)

Die Gemäldeausstellungen während der vergangenen Sommermonate waren ziemlich mager. Die hervorragendsten Bilder waren verschiedene große Küstendarstellungen des pseudo-amerikanischen Künstlers M. J. H. De Haas, meistentheils Sonnenuntergänge über stürmisch bewegtem Gewässer, eines davon ein Doppeleffekt von Mondlicht und den letzten Sonnenstrahlen. Wenn man auch nicht umhin kann, den Bildern dieses Künstlers ein etwas übertriebenes Haschen nach Effekt vorzuwerfen, so wird man doch von ihrer Großartigkeit gefesselt und von ihrer Technik geblendet. Eines der Sonnenuntergangsbilder des Herrn De Haas ist kürzlich in der hiesigen Kunstanstalt von L. Prang & Co. auf chromolithographischem Wege reproducirt worden.

Eine gewisse Sensation machte die Ausstellung einer Reihe von 9 Bildern des italienisch-amerikanischen Malers Fagnani, „American Beauty personified as the nine Muses" (Amerikanische Schönheit personificirt als die neun Musen) und der Künstler giebt vor (so wenigstens besagt der splendid ausgestattete, in drei Farben gedruckte Ausstellungskatalog), die Idee dazu sei zuerst in ihm aufgestiegen, als er einst die Bemerkung hörte, man finde in Amerika kein Beispiel des rein klassischen Gesichtsschnitts. (Vergl. die Korrespondenz aus New-York in Nr. 8 der Kunst-Chronik, S. 69.) Um die Ehre der amerikanischen Schönheit zu retten, habe er nun unternommen, neun amerikanische Damen von anerkannter Schönheit zu porträtiren, und dadurch den Beweis zu liefern, daß Amerika hinter Griechenland in Betreff weiblicher Schönheit nicht zurück zu stehen brauche. Den Töchtern der Mnemosyne ist ein schlechter Gefallen damit gethan, sie unter solcher Gestalt wieder beleben zu wollen! Denn nicht nur sind diese Bilder sehr mittelmäßig gemalt und viele davon häßlich in der Komposition, sondern sie repräsentiren nicht einmal den wirklichen Typus amerikanischer Frauenschönheit. Schöne Frauen, und zwar vollendet schöne Frauen, gehören hier fast zur Regel, häßliche Gesichter zur Ausnahme — darin sind wohl selbst alle hier ansässigen Europäer mit sich einig — und doch ist unter diesen neun Bildern (ich bitte die betreffenden Damen um Verzeihung) kaum ein einziges, welches man wahrhaft schön nennen könnte, während das andere Ende der Stufenleiter ziemlich nahe berührt wird. Und dennoch war die Ausstellung ein Succeß, war das Lokal fast immer mit Besuchern gefüllt. Der Grund dieses Erfolges lag nun aber wohl nicht im Charakter der Werke als Kunstprodukte, sondern als Objekte der Skandalgeschichte. Die Bilder waren Porträts, man munkelte von den Namen der verschiedenen Damen, für die Eingeweihteren cirkulirte gar eine geschriebene Liste dieser Namen — es waren lauter Töchter und Frauen aus den reichsten und vornehmsten Familien des Landes — und darin eben lag das Geheimniß, auf dessen Zauber wohl auch der Maler seine Spekulationen gebaut haben wird.

Sämmtliche bisher erwähnten Bilder waren in den Räumen der Kunsthandlung von A. A. Childs & Co. ausgestellt. Ein Gleiches gilt von dem Bilde Bierstadt's: „In der Sierra Nevada", welches in diesen Blättern schon öfter erwähnt worden ist, da es sich auf der großen Berliner Ausstellung befand und dort mit der kleinen goldenen Medaille gekrönt wurde. Es ist in den Besitz des Herrn Alvin Adams hier übergegangen. — Augenblicklich bietet diese Kunsthandlung einen seltenen Genuß und seltene Gelegenheit zum Studium in einer reichhaltigen Ausstellung der Braun'schen Photographien nach Handzeichnungen alter Meister, und nächste Woche soll dort dem Publikum ein neues Bild des Malers Moses Wight: „Eva an der Quelle", vorgeführt werden. Ich hatte Gelegenheit, das Gemälde flüchtig im Atelier des Künstlers zu betrachten. Es stellt Eva in Lebensgröße dar, wie sie sich im Walde an einer Quelle hingestreckt hat und nun ihr eigenes Antlitz betrachtet. Das Bild ist vortrefflich gemalt und schon deswegen ein Labsal, weil es unter die ewigen Landschaften, Fruchtstücke und sonstigen nichtssagenden Sujets doch einmal eine Abwechselung bringt. Daß die Gestalt „Eva" heißt, ist natürlich Nebensache. Die kindliche Unschuld, welche der Aeltermutter des Menschengeschlechts vor dem Sündenfall, nach der biblischen Sage, zukommen würde, vermißt man darin. Das Weib ist eine sich recht wohlbewußte, aber dabei nichts weniger als lascive Schönheit. Der Künstler möchte vielleicht auch drüben noch Manchem im Andenken sein, da er im Jahre 1852 in Berlin war und dort ein Porträt Humboldt's malte.

Die Williams & Everett'sche Handlung hat kürzlich eine kleine Sendung französischer Gemälde erhalten, darunter ist ein Gérome, „der Picador"; ein Bouguerau „das Fischermädchen"; ein Tissot, das ausgezeichnetste Bild der Sammlung, zwei Damen in einem japanesischen oder sonstigen Raritäten-Kabinet darstellend, in welchem die feine Ausführung und die scharfe Betonung aller Details, ohne doch dem Gesammteindruck Abbruch zu thun, an das Wunderbare streift, sowie Bilder von Fichel, Perrault und anderen bekannten Modekünstlern. — Die De Vries'sche Kunsthandlung ist leider seit einiger Zeit sehr in's Stocken gerathen, da Herr De Vries durch Krankheit abgehalten ist, seinem Geschäft selbst die nöthige Aufmerksamkeit zu schenken.

In meinem letzten Berichte erwähnte ich kurz der Streitigkeiten, welche sich in der und über die „National Academy of Design“ in New-York erhoben haben. Ich hatte schon öfter Gelegenheit zu bemerken, daß die Ausstellungen dieses Instituts von Jahr zu Jahr schlechter geworden sind und daß man unsere besten Künstler nur sehr selten und dann nur ungenügend dort vertreten fand. Man schrieb diese unangenehme Erscheinung mehreren Ursachen zu. Einmal war die Akademie, welche sich eine „nationale“ nannte, zu exclusiv, indem sie nur solchen Künstlern, die zur Zeit ihrer Wahl in New-York seßhaft waren, den vollen Rang von Akademikern zuerkannte, die Künstler aller anderen Städte also ausschloß; zweitens machte man der Verwaltung den Vorwurf, sie strenge nicht die nöthigen Mittel an, um den Verkauf der ausgestellten Bilder zu poussiren und mache daher die Ausstellung für die Künstler unprofitabel; drittens — und das ist wohl der schwerste Vorwurf — sagte man offen und unverhohlen, die Verwaltung sei parteiisch und ungerecht im Aufhängen der Bilder. Und als Grundursache dieser genannten sekundären Ursachen gab man an, daß die Zusammensetzung und der Wahlmodus der akademischen Behörde an allen diesen Mängeln Schuld sei, indem sie das Festsetzen einer Clique im Amte ermögliche, welche dann, im Bewußtsein ihrer Unantastbarkeit, ihre Pflichten vernachlässige und versäume. Was die Parteilichkeit betrifft, so muß dieselbe, nicht nur im Hängen der Bilder, sondern auch in anderen Punkten, allerdings sehr stark gewesen sein. So erzählte Ihrem Korrespondenten z. B. eine New-Yorker Künstlerin, als wohlverbürgtes Geschichtchen Folgendes. Ein junger Mann meldete sich zur Theilnahme am Unterricht in einer der Klassen. Da aber die als Probe eingereichten Zeichnungen den gehörigen Grad von Fertigkeit, welcher allein zur Aufnahme berechtigt, nicht zeigten, so wurde er abgewiesen. Wenige Tage darauf traf ein Herr So-und-so einen der Beamten der Akademie und richtete an denselben die Frage, warum der junge N. N. abgewiesen worden sei? Der Beamte berichtete den Thatbestand. „Aber“ warf Herr So-und-so ein, „ich habe den Herrn ja empfohlen und wünsche, daß er aufgenommen werde!“ — „O, das ist dann etwas anderes,“ erwiederte der Beamte; „das habe ich nicht gewußt. Lassen sie den jungen Mann seine Proben nur nochmals einreichen. Wir wollen ihn schon nehmen.“ — Und der Kunstjünger wurde aufgenommen. — Man kann sich denken, daß aus einem solchen Nepotismus nicht viel Gutes erwachsen kann und wird den Künstlern gern das Recht zugestehen, über diese Wirthschaft erzürnt zu sein. Dieser Zorn spricht sich allerdings etwas energisch in folgenden Worten einer NewYorker Zeitung aus: Das „Henker-Komite“ der Nationalakademie ist von dreizehn auf drei reducirt worden u. die meisten Künstler würden gern diejenigen hängen, welche davon übrig geblieben sind.

Um nun diesen Uebelständen abzuhelfen, hat man sich denn, nachdem man sich erst mit einer Neuwahl der obersten Beamten behelfen wollte, endlich entschlossen, das ganze Institut von unten herauf zu reformiren. In Zukunft werden alle Künstler des Landes zu Akademikern wählbar sein; man wird den sämmtlichen Mitgliedern des Instituts ein thätigeres Eingreifen in die Verwaltung als bisher ermöglichen; die obersten Aemter sollen nicht öfter als zweimal hintereinander an dieselbe Person vergeben und ein Ausstellungskomité von drei, von den Künstlern direkt zu wählenden und von den übrigen Beamten unabhängigen Personen mit der Entscheidung über die Zulässigkeit der eingesandten Kunstwerke, sowie mit deren Arrangement betraut werden. Auch soll der Kunstunterricht besser als bisher gepflegt werden, ja man soll sich sogar mit dem Plane tragen, das jetzige, kleine Akademiegebäude zu verkaufen, um ein größeres, besser eingerichtetes erbauen zu können. In Folge dieser Maßregeln hat Herr Daniel Huntington, der langjährige Präsident der Akademie, seine Resignation eingereicht. Die jetzt stattfindende Winterausstellung hat nun allerdings die guten Früchte dieser Reformen noch nicht zu Tage gefördert. Es würde aber auch wohl zu viel gefordert sein, wenn man so schnell eine günstige Wirkung derselben erwartete. Desto mehr verspricht man sich von der nächsten Frühjahrsausstellung. Die Winterausstellung anlangend, so scheinen alle Blätter darin ziemlich einig zu sein, daß sie, quantitativ sowohl als qualitativ, das Aermlichste sei, was man bisher in den Sälen der Akademie gesehen habe. Der Katalog weist nur 255 Nummern auf, darunter eine sehr große Zahl ausländischer Produktionen, unter welchen sich fast alle besseren Gemälde befinden. Und von diesen sind wiederum viele gute alte Bekannte, die schon Jahre lang haben als Lückenbüßer dienen müssen, so z. B. das Bild aus der Campagna von A. Flamm, und der Hafen von Ostende von Andreas Achenbach, über welche ich schon in früheren Korrespondenzen berichtet habe. Hoffen wir, daß sich die Bestrebungen der Reformpartei als gut erweisen und daß sie das gewünschte Resultat erzielen mögen! Es würde nicht nur den Künstlern, sondern auch dem Publikum sehr dadurch gedient sein.

Ein Ereigniß, welches verspricht von bedeutender Tragweite zu werden, ist die in New-York in Angriff genommene Errichtung eines Kunstmuseums. Der „Union-League-Klub,“ bestehend aus den wohlhabendsten und einflußreichsten Leuten der Stadt, hat die Sache in die Hand genommen, und zwar hat man versucht, die Angelegenheit dadurch in Fluß zu bringen, daß man am 23. des verflossenen Monats eine zahlreiche Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden berief, welche unter dem Vorsitz des Herrn William Cullen Bryant, des beliebten Dichters und langjährigen Herausgebers eines Blattes in New-York, beschloß, sofort die ersten nöthigen Schritte zur Aus-

führung des Projektes zu thun und zu diesem Zwecke ein Fünfziger-Komité ernannte. Geld genug haben unsere Nabobs und wenn sie mit ihren Goldfüchsen nicht knausern und es ihnen mit ihren Plänen Ernst ist, so mag man sich drüben vorsehen, wenn Kunstschätze unter den Hammer kommen. Dann wird manches werthvolle Stück der alten Welt auf immer verloren gehen.

Auch hier in Boston flüstert man geheimnißvoll von einem ähnlichen Projekt, und es wäre wohl möglich, daß das New-Yorker dem hiesigen neues Leben einflößt, entspränge das Leben auch nur aus Eifersucht. Da hätte denn doch eine häßliche Leidenschaft einmal etwas Gutes gestiftet!

Ein Oberst Thomas Biegelow Lawrence hat dem hiesigen Athenaeum seine reichhaltige mittelalterliche Waffensammlung vermacht, und da es in dem Gebäude dieser Gesellschaft an Raum zur Aufstellung fehlt, so hat die Wittwe weitere 25,000 Doll. geschenkt. Diese Summe wird durch Subskriptionen der Mitglieder vermehrt werden. Aus den erhaltenen Mitteln soll dann ein Anbau aufgeführt werden, in welchem nicht nur die Waffensammlung, sondern auch die jetzt weggepackte Sammlung von Gypsabgüssen nach Antiken ein Unterkommen finden wird.

Wie verlautet, wird nächstens eine der bedeutendsten Privatgalerien des Landes zum Verkauf ausgeboten werden. Es ist die des Herrn Le Grand Lockwood, in welcher sich unter anderen das berühmte Bierstadt'sche Bild: „Die Dome des Yo-Semitethales" befindet, für das der Eigenthümer seiner Zeit nicht weniger als 25,000 Doll. bezahlte, wie ich aus guter Quelle erfahren habe. Die Ursache dieses Verkaufes fließt aus den kolossalen Geldbörsenspekulationen, welche vor einigen Wochen das ganze Land in fieberhafte Aufregung versetzten.

Wenn meine diesmalige Korrespondenz eine ganz unerlaubte Dimension erreicht hat, so bitte ich zu bedenken, daß sie den Charakter eines halbjährigen Berichtes trägt.

K.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Von Rud. Weigel's hinterlassenen Kunstsammlungen kommt am 4. April wiederum eine höchst interessante Abtheilung unter Leitung seines Geschäftsnachfolgers Dr. A. Andresen zur öffentlichen Versteigerung. Dieselbe betrifft nur drei Meister, nämlich Adriaen van Ostade in 151 Nummern und in Abdrücken von seltener Schönheit und größtentheils vorzüglicher Erhaltung, sodann Nicolaus Poussin, dessen Hauptwerke in den vorzüglichsten Stichen mit einer selten vorkommenden Vollständigkeit sich hier vereinigt finden, und endlich in 83 Prachtblättern die Ikonographie des Anton van Dyck, welche erst in einzelnen Blättern, dann zusammen zum Angebot ausgesetzt wird, um bei Mehrgebot dem auf das Ganze Bietenden zugeschlagen zu werden. — Gleichzeitig kommt auch die über 600 Nummern zählende gewählte Kupferstichsammlung des Medicinalraths Dr. Carl Weigel in Dresden, Bruders des verstorbenen Kunsthändlers, unter den Hammer.

A. **Die Schulkopie nach Lionardo's Vierge aux rochers**, eine gute Arbeit, welche kürzlich in der Lepke'schen Auktion zu Berlin zur Versteigerung kam, wurde für den Preis von 385 Thalern erstanden.

* **Eine Versteigerung cyprischer Alterthümer** findet im Hôtel Drouot zu Paris am 25. und 27. d. M. statt. Die hier unter den Hammer kommende Sammlung ist die des Hrn. de Cesnola, Konsuls der Vereinigten Staaten in Larnaka, ausgezeichnet durch ihren Reichthum an Werken aus der Frühzeit der cyprischen Kunst und durch eine Auswahl der schönsten Terrakotten griechischer Arbeit. Dem mit Photographien der wichtigsten Stücke ausgestatteten, gegen 400 Nummern umfassenden Kataloge geht eine Notiz von W. Froehner voraus, welche über die Geschichte der cyprischen Ausgrabungen und den Werth der Sammlung die erforderlichen Aufschlüsse giebt.

* **Wiener Kunstauktion.** Die Sammlungen der HH. Rauter und Develey in München, den Kunstfreunden von der dortigen Ausstellung alter Meister großentheils bekannt, kommt am 21. und 22. d. M. in Wien unter den Hammer. Die Auktion findet in den Parterre-Sälen des Künstlerhauses durch den Kunsthändler Fr. Schwarz statt. Näheres enthält der durch alle Kunst- und Gemäldehandlungen zu beziehende Katalog.

Kunstunterricht.

Am Stuttgarter Polytechnikum und an der dortigen Kunstschule ist mit dem 1. November v. J. unter Leitung des Professors W. Bäumer, des Redakteurs der trefflichen „Gewerbehalle", ein kunstgewerblicher Lehrkursus nach folgenden Grundsätzen eingerichtet worden:

1) die Einrichtung bezweckt, mittelst eines systematisch geordneten Unterrichts für die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie solche Kräfte heranzubilden, welche in ihrem Fache einen höheren Grad künstlerischer Ausbildung erstreben.

Ausgeschlossen ist nur die Weberei mit deren verschiedenen Unterabtheilungen, wofür durch die in Reutlingen und Heidenheim bestehenden besonderen Webschulen bereits gesorgt ist.

2) Gegenstand des Unterrichts ist hiernach die künstlerische Seite der Kunstgewerbe, so zwar, daß zugleich auf die bei letzteren zur Verwendung kommenden Stoffe und die durch deren Eigenschaften bedingte technische Behandlung derselben stete Rücksicht genommen wird.

3) Nach den bildenden Künsten gliedert sich die Einrichtung für den kunstgewerblichen Unterricht in drei Abtheilungen:

a) für Architektur,
b) für Bildhauerei,
c) für Malerei.

Die Abtheilung für Architektur umfaßt die Lehre vom architektonischen Styl und den architektonischen Formen im Allgemeinen, im Besonderen aber die Anwendung der letzteren auf diejenigen Gewerbe, bei welchen solche in Frage kommen, z. B. Bauschreinerei, Möbelfabrikation, Fabrikation von Oefen und Kaminen u. s. w.

Die Abtheilung für Bildhauerei hat die Fertigkeit im Modelliren zu verschaffen, und zwar in deren Verwendung für die betreffenden Gewerbe, z. B. Gold- und Silberarbeiten, Gefäßbildnerei in Metall, Thon und Glas, Stuccaturarbeiten, Holzschnitzerei u. s. w.

Die Abtheilung für Malerei hat die gesammte malerische Flächenverzierung zum Gegenstand und bezieht sich z. B. auf Boden-, Wand- und Deckendekoration, Malerei auf Glas, Porzellan u. s. w.

4) Die theils allen drei Abtheilungen gemeinschaftlichen, theils nur je in einer derselben vorkommenden, einzelnen Lehrfächer sind:

Darstellende Geometrie mit Schattenkonstruktion,
Perspektive,
Architekturzeichnen,
Zeichnen von Figuren nach Vorlagen und nach dem Runden (Gypsmodelle, Antike, lebendes Modell),
Zeichnen von Ornamenten,
Modelliren von Figuren und Ornamenten,
Holzschnitzerei,
Ciseliren,
Malen von Figuren, Blumen, Landschaften und Flachornamenten,
Lehre vom architektonischen Styl in seiner Anwendung auf die Kunstindustrie,
Geschichte der Kunstindustrie,
Anatomie.

5) Der Unterricht erfolgt sonach theils durch Vorträge und Demonstrationen, theils und hauptsächlich mittelst praktischer Uebungen.

Letztere werden sich in allen drei Abtheilungen bis zu selbständigen Kompositionen erstrecken.

Es werden daher auch etwaige Bestellungen von Gewerbetreibenden zur Fertigung von Entwürfen 2c. 2c. über kunstgewerbliche Gegenstände angenommen.

6) Ertheilt wird der vorbenannte Unterricht einestheils von Lehrern der polytechnischen Schule in deren Lokalitäten, insbesondere in den an dieser Anstalt einzurichtenden Ateliers, anderntheils von Lehrern der Kunstschule in den dortigen Ateliers, woneben für einzelne spezielle Unterrichtsfächer (z. B. Holzschnitzerei, Ciseliren, Dekorationsmalerei 2c. 2c.) besondere Hilfslehrer aufgestellt werden.

7) Als Lehrmittel dienen einerseits die Sammlungen der polytechnischen Schule und der Kunstschule, vorbehältlich ihrer Ergänzungen für die besonderen Zwecke des kunstgewerblichen Unterrichts, andererseits die Sammlungen der Centralstelle für Gewerbe und Handel, sowie die allgemeinen Sammlungen des Staats für Wissenschaft, Kunst und Alterthum.

8) Zur Zulassung wird verlangt:

a) eine Zeugniß über sittlich gute Aufführung,
b) bei Minderjährigen Nachweis der elterlichen oder vormundschaftlichen Einwilligung,
c) Nachweis einer wenigstens zweijährigen erfolgreichen praktischen Thätigkeit in dem betreffenden Industriezweige,
d) Nachweis der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung, in welch' letzterer Beziehung insbesondere diejenige Fertigkeit im Freihandzeichnen, geometrischen Zeichnen und Modelliren vorausgesetzt wird, welche in den höher entwickelten gewerblichen Fortbildungsschulen des Landes erworben werden kann.

Der Nachweis zu c) ist durch ein Zeugniß des Lehrherrn; der Nachweis zu d) theils durch Schulzeugnisse, theils durch Vorlegung selbstgefertigter Zeichen- 2c. Arbeiten zu liefern.

Im Zweifelsfalle ist der Besitz der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung auf dem Wege einer besonderen Aufnahmeprüfung zu ermitteln.

9) Die regelmäßige Dauer der Theilnahme an dem kunstgewerblichen Unterrichte ist auf drei Jahre angenommen, so zwar, daß dieselbe, je nach den besonderen Verhältnissen des Einzelnen, entweder auf eine kürzere Zeit beschränkt oder auf eine längere Zeit erstreckt werden kann.

10) Zu möglichst sicherer Erreichung des Zweckes wird für jeden Theilnehmer, nach Maßgabe seiner besonderen Verhältnisse, ein bestimmter Lehrplan festgesetzt, welchen er genau zu befolgen hat, wie auch die hiernach vorgeschriebenen Vortrags- und Uebungsstunden im Einzelnen pünktlich einzuhalten sind.

11) Jeder Theilnehmer hat bei seiner Zulassung ein Eintrittsgeld von 5 fl. und für jedes Semester ein Unterrichtsgeld von 10 fl. zu entrichten, welches je am Anfang des betreffenden Semesters vorauszubezahlen ist.

Bei nachgewiesener Mittellosigkeit kann jedoch vom zweiten Semester an solchen Theilnehmern, welche über Fleiß und sittliches Verhalten gute Zeugnisse haben, das Unterrichtsgeld ganz oder theilweise nachgelassen werden.

Auch können nach Umständen an bedürftige und würdige Zöglinge Stipendien zum Besuche des Unterrichts verliehen werden.

12) Auf Verlangen wird den Theilnehmern je am Schlusse eines Halbjahrs ein Semestralzeugniß ausgestellt.

Beim Austritte, nach Absolvirung der planmäßigen Kurse, erhalten dieselben ein den Gesammterfolg ihrer Studien umfassendes Zeugniß.

Die im Bisherigen geschilderte Einrichtung gewährt zugleich den Zöglingen der Kunstschule Gelegenheit zur Erlernung der für das eigentliche Kunststudium (Bildhauerei und Malerei) erforderlichen architektonischen und ornamentalen Fächer, gleich wie andererseits vom kunstgewerblichen Unterricht aus der Uebertritt zum eigentlichen Kunststudium offen steht.

Anmeldungen sind mit den betreffenden Belegen (vergl. Ziffer 8) mündlich oder schriftlich bei dem Leiter dieses Unterrichtszweiges, Hrn. Professor Bäumer, zu machen.

Personal-Nachrichten.

Professor G. Semper wurde nun definitiv mit dem Neubau des Dresdener Hoftheaters beauftragt und die viel besprochene Angelegenheit damit in erfreulichster Weise entschieden. Semper ist von Dresden nach Zürich zurückgekehrt und dort bereits eifrig an der Ausarbeitung des Planes beschäftigt.

Der Bildhauer Karl Kauer aus Kreuznach weilt seit einiger Zeit in Düsseldorf, um die Büsten des Fürsten und der Fürstin von Hohenzollern auszuführen.

Der Schlachtenmaler Emil Hünten in Düsseldorf hat den preußischen Rothen-Adlerorden erhalten.

C. Ruland in Frankfurt a. M., früher Bibliothekar des Prinzen Albert, hat den Ruf als Direktor des Großh. Museums in Weimar erhalten und angenommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Selten sind kurz hintereinander so viele hervorragende neue Bilder hier ausgestellt gewesen wie in den letzten Wochen. Andreas Achenbach, Knaus und Vautier hatten Werke vollendet, die den Ruhm ihres Namens noch zu erhöhen geeignet waren. Die Marine des erstgenannten Meisters zeigte in großen Dimensionen eine stürmisch aufgeregte See, welche in aufspritzenden Wogen gegen einen Dampfer schlägt, der sich mit Mühe durchzukämpfen strebt. Auf dem eichenen Strandgerüste sehen wir eine reiche Staffage von Seeleuten. Luft, Wasser, Strand und Figuren, Alles erregte die ungetheilte Bewunderung der Beschauer; Achenbach selbst aber scheint minder befriedigt von dem Eindruck gewesen zu sein, den sein Bild auf der Ausstellung hervorbrachte, denn nach wenigen Wochen sahen wir dasselbe ganz übermalt in veränderter Stimmung von Neuem ausgestellt. Die Haltung des Ganzen war ernster und ruhiger geworden, durch stärkeres Abtönen der Luft erschien das Licht auf den Wellen als größere Masse und die malerische Wirkung hatte dadurch bedeutend gewonnen. Die Stadt Köln, welche das Werk für ihr Museum bestellt hat, kann sich zu dessen Besitz Glück wünschen. Das Gemälde von Knaus zeigt einen Wilddieb auf dem Anstand, das Gewehr schußbereit in der Hand, während der Kopf mit unnachahmlich sprechendem Ausdruck vornübergebeugt auf das Rascheln des nahenden Wildes im Laub zu horchen scheint. Die Figur ist höchst charakteristisch und ebenso meisterhaft aufgefaßt und behandelt wie die landschaftliche Umgebung, in deren virtuoser Wiedergabe der Künstler immer bewunderungswürdig erscheint. Vautier's neues Werk betitelt sich „der Toast auf das Brautpaar“ und führt ein festliches Hochzeitsmahl vor's Auge, bei welchem viele Herren und Damen im Kostüm des vorigen Jahrhunderts versammelt sind. Alle Gestalten, von dem gefeierten jungen Paar und dem feiernden Redner, der mit Pathos ein säuberlich gedrucktes Carmen abliest, bis zu den eintretenden Kindern und dem aufwartenden alten Bedienten sind mit feinster Individualisirung und beredtestem Ausdruck dargestellt, und die malerische Durchführung steht auf gleich hoher Stufe. Ein Kinderportrait von Eduard Bendemann erregte ebenfalls hohes Interesse. Es war in farbiger Zeichnung mit bewußter Sicherheit ausgeführt. Ein männliches Bildniß von L. Schäfer legte von Neuem Zeugniß ab von der nicht gewöhnlichen Begabung dieses strebsamen jungen Künstlers, und andere Portraits von Röting, Otto Rethel und den Fräulein von Mohl und Engelhard verdienten ebenfalls Anerkennung. Höchst poetisch gedacht war ein gediegen gezeichnetes und gut gemaltes Genrebild von Nicutowsky, zwei greise Landleute darstellend, welche ihr einziges Kind zur letzten Ruhe fahren. Eine unendliche Wehmuth sprach aus dem Werke, welche des tiefsten Eindrucks nicht verfehlte. Großes und gerechtfertigtes Aufsehen erregte ein figurenreiches Gemälde von M. Muncacsy, einem talentvollen jungen Ungarn, der seine Studien in München gemacht und erst seit etwa einem Jahre hier lebt. Derselbe schildert in diesem Bilde die Sitte seines Heimathlandes, einen zum Tode verurtheilten Verbrecher vor der Hinrichtung im Kerker öffentlich auszustellen: ein schaurig wirksames Motiv, welches zu interessanten und charakteristischen Einzelheiten im Ausdruck der herbeiströmenden Menge reiche Gelegenheit bietet, die der Maler trefflich zu benutzen verstanden hat. Die Individualisirung ist höchst gelungen und das Kolorit von außerordentlicher Tiefe, sodaß die fernere Entwickelung des Künstlers zu den besten Hoffnungen berechtigt. Das Bild wurde schon vor der Vollendung durch einen Amerikaner angekauft und wird im

nächsten Pariser Salon zu sehen sein. Ein großes Genrebild von Bengt Nordenberg „Skandinavischer Brautzug“ sprach durch seine friedlich heitere Stimmung allgemein an und zwei kleinere Gemälde von Hiddemann, komische Motive unter dem Titel „Pech“ behandelnd, gefielen ebenso sehr wie desselben Meisters größeres Bild „der erschossene Förster“. Ein anmuthiger „Sonntagmorgen“ von Siegert und „Großmutter und Enkelin“ von Eduard Gesellschap dürfen ebenfalls aus der großen Zahl der neuen Genrebilder noch mit gebührendem Lobe hervorgehoben werden. Ein großes Thierstück von R. Burnier erreichte in koloristischer Beziehung, namentlich in der Wiedergabe des Sonnenlichts, eine überraschende Wirkung, entbehrte dagegen leider der feineren Zeichnung. Kröner, Seibels und Deiker hatten gleichfalls verdienstliche Thierbilder ausgestellt, Rehe, Hirsch, Kuhe und Füchse darstellend, während Gustav Michel Hunde und Katzen zum Studium erwählt hat und in seinen Bildern weniger auf Farbe als auf Ton und künstlerische Haltung sieht, wobei ihn ein ernstes und eifriges Streben leitet. Unter den Landschaften fanden sich wieder die verschiedensten Richtungen und Motive vertreten. Albert Flamm, Ed. Schönfeld, Robert Schulze u. A. führten uns in die Schweiz, während Jakobsen, Herzog, Kallenberg, Ratzmussen sich in skandinavischen Bildern hervorthaten, und Willroider, C. Ludwig, Frl. von Perbandt, Hermes und gar viele nicht minder Nennenswerthe unsere deutsche Heimath in tüchtigen Werken schilderten. Ein großes Gemälde „Vogelschießen am Rhein“ von L. Kolitz zeigt eine glückliche Vereinigung von Landschaft, Architektur und Figuren und bewies in heller Farbe und sömmerlich sonniger Wirkung großes Talent, wurde aber durch allzu flüchtige Zeichnung, namentlich in den Baumpartien sehr beeinträchtigt. — Zum Schluß noch die erfreuliche Nachricht, daß die sechs und zwanzig biblischen Landschaften des verewigten Meisters Joh. Wilh. Schirmer, welche die Herren Bismeyer und Kraus hier angekauft hatten, im Besitz der hiesigen Galerie übergegangen sind.

A—. **Berlin. Im Kunstverein unter den Linden** hängt gegenwärtig eine hübsche „Klosterscene“ von Treidler, welche durch glänzendes Kolorit und fertige Pinselführung sich auszeichnet. Unsere Aufmerksamkeit wird vorzugsweise durch die ansprechende Behandlung des Kostüms gefesselt: ein alter Ritter im rothen Wamms sitzt im Refectorium im großen Sessel an dem Ende einer Tafel; ein Klosterbruder reicht dem Widerstrebenden die Feder zum Unterzeichnen eines aufgeschlagenen Aktenstückes, ein anderer macht sich am Schranke unter Trinkgefäßen zu schaffen, die übrigen sitzen am Tische und warten den Erfolg der Beredsamkeit ab, welche jener erste aufbietet. Doch der Gegenstand bedeutet wenig im Verhältniß zu der anmuthigen Erscheinung des Außenwerks. Die Gewänder sind gut behandelt, ebenso die Meubel, Wandteppiche u. s. w. Die koloristische Haltung des Bildes wird leider durch die Anwendung von zweierlei Roth beeinträchtigt, dessen Dissonanz kein Uebergang mildert. Sonst wüßten wir nichts an dem ansprechenden Kostümbilde auszusetzen. Aehnlicher Art ist ein kleineres Bild eines anderen Berliners Malers: „Gestört“ von Zöpke. Herr und Dame im Kostüm der vornehmen Stände vom Anfang des 17. Jahrhunderts stehen in sonniger Parklandschaft am Fuße einer schweren Balustrade. Beide wenden sich erschrocken nach der Richtung, woher der störende Laut zu dringen schien. Aber man sieht nur die Bewegung, die Veranlassung liegt außerhalb des Bildes. Unser Blick fällt in jener Richtung nur auf eine Statuette zwischen grünen Büschen. Die Spannung des Augenblicks ist außerordentlich glücklich zum Ausdruck gebracht und unser Interesse an dem lebendig dargestellten Vorgange wird noch durch die Vorzüge des Bildes in Zeichnung und Farbe gesteigert. — Unter zwei imponirenden Landschaften von Valentin Ruths zieht die eine — „Märzmorgen im Sonnenschein“ —, ein formenreicher Plan mit Häusern, Feld, Wiesen und blätterlosem Wald, durch den energischen Ausdruck einer bestimmten Naturstimmung, wie sie der Künstler in vielen seiner Bilder darzustellen liebt, an. Die Gründe treten plastisch hervor, die einzelnen Gegenstände sind kräftig, hie und da sogar hart modellirt. Die farbige Erscheinung des Bildes, der Kontrast des gesättigten Braun in der Landschaft mit dem tiefsten Blau des Märzhimmels, ist von überraschender Naturwahrheit. Man kann darüber das deutlich sichtbare Streben des Künstlers vergessen, dem beabsichtigten Ausdrucke alles Andere unterzuordnen; es hat an manchen Stellen das Detail gar zu sehr zurückgedrängt und durch technische Manier verkümmert. Das Bild wirkt als Ganzes so bedeutend, daß es die Einbuße am Einzelnen vertragen zu können scheint. Nicht so das andere, der „Morgen“, eine Baumgruppe, welche im Vordergrunde eines Gewässers steht und zwischen Stämmen und Zweigen ein fast medaillonähnliches Bild des Wasserspiegels sehen läßt. Hier steigert sich die Behandlung des Baumtypus zu falscher Manier; die Zweige geben das Bild aus Papier geschnittener Silhouetten, und so todt, wie in der Form, sind sie auch in der Farbe. Das Bild aber verfügt über keinen Effekt, durch welchen es die Mängel seiner Elemente verdecken könnte. — Bereits öfter habe ich in diesen Blättern auch Pflugradt's schöne Landschaften aufmerksam gemacht. Je öfter ich seinen Bildern begegnet bin, desto mehr befestigt sich in mir die Ueberzeugung, daß in ihnen eine besonders glückliche Specialität sich auszubilden beginnt. Höchst einfache Motive, bescheidener, aber ausdrucksvoller Vortrag und eine Stimmung, welche wir, mit einer längst abgeschliffenen und entwertheten Bezeichnung, poetisch nennen. Darf man bescheidene Anfänge mit längst anerkannten und gefeierten Erfolgen vergleichen, so möchten wir einzelne unter Pflugradt's Landschaften als deutschen paysage intime bezeichnen. Jetzt zu dem Bildchen, welches zu dieser über Gebühr in die Länge gezogenen Betrachtung uns veranlaßte. Es heißt „Partie vom Stadtwall in Friedland“ und zeigt uns ein sanft absteigendes Feld mit grünem Rasen und vielen Buschwerk bedeckt, darauf einige hohe Bäume und etwas Architektur, vorzüglich den spitzen, gothisch ornamentirten Giebel eines deutschen Hauses. Das alles steht im leicht gebrochenen Sonnenschein, so zart und traulich, daß es Einem schwer wird sich wieder davon abzuwenden. Und doch ist der Gegenstand so völlig gleichgültig, seine Wahl scheint zufällig und der Ausdruck der Darstellungsmittel scheint uns zu sagen, daß sie fast aus jedem Stück Natur dasselbe zu machen im Stande sind.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Der Todtentanz, wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel ..... gemahlet etc. Original-Holzschnitte des 16. Jahrh. (41 Blatt mit XII u. 42 S. Text.) 8. Leipzig, Danz. 1 Thlr.

Enhuber, K. von, Ein Gerichtstag, gest. von G. Jaquemot. gr. qu. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt f. 1868). Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Hofmann, A. St. Caecilia, gest. von J. Felsing. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt f. 1869). Ebenda. 4 Thlr.

Hymans, Henri. Die dekorativen und allegorischen Compositionen der grossen Meister aller Schulen. I. Jahrg. 1. Lieferung. (Mit 4 Blatt nach Kupferstichen hergestellten Photolithographien und 5 Seiten Text). fol. Lüttich, Claesen.

Jährlich sollen 24 Lieferungen à 20 Sgr. erscheinen.

Bitte.

Zur Fortsetzung von Kugler's Geschichte der Baukunst liegt mir die Bearbeitung der deutschen Renaissance ob, die ich bis in's 17. Jahrhundert hinab zu führen gedenke. Bei dem fast völligen Mangel an Aufnahmen von deutschen Denkmälern jener Epoche, zu denen ich auch die niederländischen zähle, erlaube ich mir an Architekten und andere Freunde der Baukunst die Bitte, mich mit architektonischen Zeichnungen, Photographien und Notizen unterstützen zu wollen. Das Dargebotene werde ich mit Dank zurückgeben oder erforderlichen Falles vergüten.

Stuttgart, im Febr. 1870. W. Lübke.

Erklärung.

Als ich kürzlich eine Notiz in Betreff der vermeintlichen Originalgemälde von Carstens im Thorwaldsen-Museum in diesem Blatte veröffentlichte, waren mir die schon in den Jahren 1865 und 1866 erschienenen Broschüren des Baron von Alten zu Oldenburg über Carstens unbekannt, sonst würde ich nicht versäumt haben dessen ganz besondere Verdienste in Forschung nach Carstens' Werken gebührend hervorzuheben.

Karlsruhe. Frhr. von Marschall.

Druckfehler.

In Nr. 10 der Kunstchronik S. 87, 2. Sp. Z. 43 v. o. lies „Lesern“ statt Lehrer.

Inserate.

Nr. 12 der Kunstchronik wird Freitag den 1. April ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. April.



Nr. 12.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins.

(Schluß.)

Nächst den schon genannten Werken bot und bietet die Ausstellung eine Reihe zum Theil sehr interessanter Porträts dar. Mit in erster Reihe stehen die des Grafen Bismarck und der Generale Moltke und Steinmetz von Otto Heyden, lebensgroße Kniestücke nach der Natur. Wir sind durch das letztgenannte am meisten befriedigt. Es gibt in schlichter, lebendiger Auffassung den Mann in seiner Eigenthümlichkeit und ist, — was übrigens in fast noch höherem Grade von den beiden anderen gilt, — tüchtig gezeichnet und solide und kräftig gemalt. Bei dem Porträt Bismarck's stört ein gewisses steifes Posiren, und für die malerische Wirkung wird ein großes Dokument, das mit einer gewissen Absichtlichkeit dem Beschauer zum Lesen zurecht gelegt ist, in hohem Grade verderblich. Der Moltke, wie er sich vorn übergebeugt stehend mit beiden Armen auf den Tisch stützt und den prüfenden Blick von dem vor ihm ausgebreiteten Plane erhebt und fast lauernd auf den Beschauer richtet, hat ganz den Charakter der überlegenen Ruhe und besonnenen Haltung verloren, der dem Dargestellten eignet, und der in dem Bleibtreu'schen Bilde so glücklich zum Ausdruck kommt. Der Mann hat etwas Hastiges, Zuckendes, Sprungbereites, was an sich mit großem Geschick gegeben ist, aber doch einmal hier nicht hergehört.

Adolph Jebens hat ein umfängliches Herrenporträt, lebensgroß in ganzer Figur, ausgestellt, das Beifall verdient; freilich ist es, wie meist bei ihm, stumpf und reizlos in der Farbe, aber mit sicherer Kunst durchgeführt, und bringt die distinguirte, von nicht geringem Selbstgefühl gehobene Erscheinung gut zur Geltung.

Von Karl Steffeck war ein kleines elegantes Reiterporträt ausgestellt, daneben ein lebensgroßes Brustbild König Wilhelm's in der Haltung der Figur des Königs in Steffeck's bekannten Bilde aus der Schlacht von Königgrätz entsprechend. — Für das Lokal des Künstlervereins gemalt ist das Porträt Gottfried Schadow's in ganzer Figur. Der Meister ist in der etwas gebrechlichen Erscheinung seiner späteren Jahre dargestellt, am Pulte stehend mit einem großen Schirm vor den Augen, d. h. also so, wie er als eine Art von Stadtfigur noch in der Erinnerung der älteren Berliner Generation fortlebt. Dieser Vorstellung entspricht Steffeck's Bild vollkommen; der trockene, etwas spießbürgerliche Humor, der sich durch die Tradition im Uebermaß an das Bild des großen Künstlers angeheftet hat, die philiströse Steifheit des seiner Künstlerwürde entkleideten ächten Berliner Kindes tritt uns in der Gestalt und ihren Accessoirs mit fast peinlicher Wahrheit entgegen.

Es war wohl natürlich und auch berechtigt, daß ein Berliner Künstler für den Berliner Künstlerverein das Bild des Altmeisters der neuen Berliner Kunst gerade so gestaltete, wie er es in sich trug, und es den Kunstgenossen als ein vertrautes entgegentreten konnte und mußte; und diese berechtigte Aufgabe ist vollkommen, selbst glänzend gelöst. Unseres Bedünkens aber wäre es nachgerade an der Zeit, daß die geschichtliche Forschung das Unrecht wieder gut zu machen sich anschickte, welches die Ungunst der Zeit und der Umstände dieser ehrwürdigen Gestalt angethan hat. Der Verlust des Augenlichts, dieses an und für sich fürchterlichste Unglück für einen bildenden Künstler, hat speziell für Schadow, da er es dabei zu einem sehr hohen Alter brachte, den weiteren doppelten Nachtheil im Gefolge gehabt, daß er, die Epoche seiner

bahnbrechenden Thätigkeit zu lange überlebend, unvermerkt in den Hintergrund gedrängt und von den Jüngeren in Schatten gestellt worden ist, und daß er als Mensch durch die baroden Seiten seines gleichwohl liebenswerthen Wesens bei der seinem Niedergange gleichzeitigen Generation eine Art von Kuriositätsinteresse erregt hat, und so durch die mechanisch und ohne Verstand sich bildende Tradition in einer doppelt falschen Weise auf die Nachwelt gekommen ist. Daß sogenannte geistreiche Schriftsteller die von dem Alten überlieferten Anekdötchen und Späßchen zur Aufputzung ihrer quasi Geistesproducte verwenden zu dürfen geglaubt, hat das verzerrte Bild nur fixirt. Nehmen wir so den alten biedern Philister Schadow, wie ihn uns Steffeck leibhaftig in ganzer Lebensgröße vor Augen gestellt hat, als ein interessantes historisches Dokument der gegenwärtig noch herrschenden Auffassung dieses Mannes dankbar an. Hoffen wir aber, daß der ehrwürdige Meister bald durch einen gewissenhaften und verständnißvollen Biographen als Mensch und als Künstler in sein historisches Recht wieder eingesetzt werde!

Gustav Gräf brachte nacheinander zwei feine Damenporträts zur Anschauung, in denen er seine elegante und zarte Haltung und sein weiches blühendes Inkarnat auf's Neue bewährte.

Ein ganz eigenartiges Interesse nahm wieder, wie gewöhnlich, ein Damenporträt von Adalbert Begas in Anspruch. In dem gesättigten warmen Ton, der fein abgewogenen Harmonie erreichte er beinahe die Wirkung eines alten Bildes, wozu die Solidität der Vortragsweise und das, vielleicht am besten zu sagen, Leidenschaftslose der Auffassung ihr gutes Theil beitrug. — Auch in einem größeren Bilde „Amor und Psyche" schlug A. Begas Töne an, welche auf modernen Ausstellungen zu den ungewöhnlichen gehören. Im Vordergrunde sieht man Psyche mit der geöffneten Büchse der Proserpina ohnmächtig am Boden liegen, und durch blühende Büsche bahnt sich Amor einen Weg zu ihr, um sie zu retten. Die stilvolle Größe der Formengebung, namentlich auch die schöne Komposition der Bosquets und die gedämpfte und doch gluthvolle Farbengebung riefen frühere ähnliche Arbeiten des Künstlers in die Erinnerung, die seinen Studien nach den italienischen Meistern des Kolorits ihre Entstehung verdankten. In Bezug auf die feine Beseelung der Köpfe jedoch und auf den Fluß der Linienführung in der Komposition steht das neue Werk hinter jenen zurück. Der Körper der Psyche hat eine etwas gewaltsame Lage, und für den Amor wird der Standpunkt nicht recht klar. In dem Ganzen aber herrscht eine unleugbar kräftige poetische Stimmung und ein wohlthuender Ernst der künstlerischen Empfindung.

In diesen Eigenschaften wie auch in dem spezifisch Malerischen konnte ein ähnliches Bild von Ferdinand Schauß „Amoretten" den Vergleich nicht bestehen. Auch ein Damenporträt von Schauß that sich in keiner Weise besonders hervor. — Ein erwachendes Kind, lebensgroßes Brustbild von Karl Breitbach, ist wohl zu den Porträts zu zählen. Die Formen haben etwas Gedunsenes, das Fleisch etwas Schwammiges. Man wird entfernt an Greuze'sche Vorbilder erinnert, aber ohne dessen, man möchte sagen, naive Koketterie und reizvolle Sinnlichkeit.

Unter den Genrebildern, die bei der Eröffnung schon vorhanden waren, machten zwei Arbeiten einer Dame solches Aufsehen, daß sie gleich in der ersten Stunde der Ausstellung von namhaften Berliner Künstlern angekauft wurden. Die Künstlerin ist Emma von Schoultz, eine deutsche Russin und Schülerin von Fritz Kraus in Berlin. Vor vier Jahren erschien sie zum ersten Mal auf der Berliner akademischen Ausstellung mit einem äußerst reizvollen Bilde einer bei der Lektüre eingeschlafenen jungen Dame, dessen Vorzüglichkeit man damals auf eine erhebliche Mitwirkung des Lehrers zurückführen zu müssen glaubte. Indessen schon ein Bild der letzten Ausstellung vor zwei Jahren, die Malerin in ihrem Atelier einer Freundin ein Bild zeigend, bewies zur Genüge, daß sie wenigstens damals der Beihülfe nicht mehr bedurfte, und daß das Wesentlichste und Wichtigste der Erfindung auch in dem früheren Werke lediglich ihr Eigenthum gewesen. Auch die gegenwärtig ausgestellten Bilder haben dieselbe ungezwungene Eleganz, dieselbe Natürlichkeit der Anordnung, dieselbe Sicherheit in der Präcisirung des Stimmungstones. Dabei zeigen sie in Bezug auf die malerische Haltung und auf die Virtuosität der Pinselarbeit einen nennenswerthen Fortschritt, bis zur Meisterschaft. Das eine nannte sich „die Kinder des Komponisten" und stellte einen jungen Mann und dessen Schwester in tiefer Trauer dar, welche sich an den Klängen der Kompositionen des Heimgegangenen erheben und erquicken. Strenge und allerdings berechtigte Stimmen machten auf die Anlehnung im Motiv an W. Amberg's bekanntes „Trost in Tönen" aufmerksam. Doch war gerade die Individualisirung der Stimmung, die bei Amberg eine sehr allgemeine ist, hier vortrefflich gelungen, und während dieser eine weiche elegische, fast sentimentale Stimmung vorwalten läßt, hat hier die Empfindung etwas urwüchsig Gesundes. In der Ausführung aber zeigte sich die vollkommenste Beherrschung aller Darstellungsmittel und innerhalb des trefflichen Ensembles wurden besonders einige Partien von äußerster Vollendung bewundert; wie denn z. B. ein Stuhl mit Musikalien u. s. w. im Vordergrunde ein ganz vorzügliches Stillleben mit einem bei den ausgesprochenen Meistern dieses Faches sehr seltenen poetischen Hauch abgab. Indessen hatte das Bild daneben doch auch einige empfindliche Leeren, wodurch es hinter dem anderen zurückblieb. Dieses war als „Interieur" bezeichnet und gab eine fast stilllebenartige Scene des häuslichen Lebens. Ein junges Mädchen bei der Arbeit mit ihrem Vater, Beide in einem traulichen und fast reich zu nennenden

Raum. Die Nebensachen waren mit großem Geschick angeordnet und rundeten die einfache Scene bildmäßig ab. Das Halbdunkel des Innenraumes von warmem Ton und großer Durchsichtigkeit goß einen schönen Schimmer über das Ganze; das geistige Moment aber trat in diesem Bilde dem ersten gegenüber zurück. — Wir würden diesen beiden Bildern keine so ausführliche Besprechung gewidmet haben, wenn sie uns nicht gerade zur Zeit ihres Auftretens unmittelbar nach der Ausstellung der Künstlerinnen von ganz besonderem Interesse gewesen wären.

Emil Teschendorff hat sich seit mehreren Jahren in verschiedenen Zweigen der Malerei eifrig bemüht gezeigt. Wir glauben, daß der Künstler zur Zeit der Romantiker einen ganz bedeutenden Erfolg gehabt haben würde, denn seine Neigung führt ihn bei der Stoffwahl fast immer in Gebiete, welche auch der Empfindungsweise der Romantiker besonders zusagten, und dem entspricht auch die Art, wie er seine Gegenstände durchbildet, in der Stimmung sowohl wie in der technischen Behandlung. Am glücklichsten ist er stets in kleinen Vorwürfen und Bildern, in denen seine Auffassungsweise sich noch am ehesten mit unserem Gefühl in Uebereinstimmung setzen kann. So ist es denn aber auch ganz natürlich, daß uns noch nie ein Bild von ihm unsympathischer berührt hat, als seine „Rückkehr aus dem Garten“, lebensgroßes Kniestück eines Mädchens in roth und weiß gestreiftem Anzuge, welches verschiedene Gartenerzeugnisse trägt. Da das Motiv unbedeutend, der Kopf gleichgültig, die Behandlung übermäßig zahm ist, so bewirkt der große Maßstab nur, daß die Mängel noch schärfer hervortreten. Dagegen ist ein kleines Interieur von ihm, welches an den style Louis XVI. erinnert, in seiner knappen Eleganz und fast, möchte man sagen, scheuen Grazie zwar nicht bedeutend, aber doch anziehend.

Von Constantin Cretius ist die reisende Engländer-Familie „alla bella vista“ hier wieder zu sehen. Die schwindsüchtige oder mindestens bleichsüchtige Miß, der eingefrorene Mylord-Vater, der die Schönheiten Italiens pflichtschuldigst nach Murray's handbook genießt, sind etwas zu abgebrauchte Typen, um ohne frischen Humor und ohne sonstige malerische Motive ein Bild geben zu können. — Dagegen erkennt man in einem ganz kleinen Bildchen, welches Cromwell in Gedanken sitzend darstellt, daß Cretius durch sein Naturell auf die Ausgestaltung bedeutender Charaktere, auf die historische Kunst hingewiesen ist.

Franz Meyerheim bevorzugt seit einiger Zeit fast mit Ausschließlichkeit Tyroler Vorwürfe, und so giebt er auch jetzt wieder „Tyroler aus der Kirche kommend.“ Wie alles, was dieser tüchtige und fleißige Künstler zu Tage fördert, ist auch dies Bild ohne irgendwelchen erheblichen Vorwurf. Aber die Frische und das lebendige Interesse am Gegenstande, das man den Werken des Künstlers anmerkt, wenn er mittelalterliche Vorwürfe behandelt, oder einmal wie in seiner „Liebeskranken“, sich durch irgend eine geistige Seite seines Motivs besonders angeregt fühlt, läßt sich in diesen Tyrolerbildern nicht recht verspüren. Man sieht leicht, weßwegen er sie gemalt hat. Die malerischen Trachten, die ursprünglichen Sitten und die grandiose Natur des Landes sind dankbare Momente genug, um gerade ihn nach seiner Eigenthümlichkeit anzuziehen; aber es gereicht ihm wahrlich nicht zum Vorwurf, daß ihn sichtlich der Mangel intellektuellen Lebens hemmt; und so erschöpft er sich hier in fein gemalten Kostüm- und Sittenbildern, denen er gleichwohl rechtes Interesse nicht abgewinnt, weil es ihm in denselben an einem geistigen Mittelpunkte fehlt.

Wenn Franz Meyerheim immer rein der künstlerischen Intuition folgte, so würde er, glauben wir, glücklicher in seinen Hervorbringungen sein; aber seine Produktion ist stets mit einer kräftigen Dosis Reflexion versetzt, und diese läßt ihm oft das vortheilhaft erscheinen, was er bei unmittelbarerem Schaffen bei Seite lassen oder anders anfassen würde. Dies ist im wesentlichen das, was seine Anlage von der seines Bruders Paul Meyerheim unterscheidet, der Alles nur auf das Malerische hin betrachtet und jeden künstlerischen Gedanken frischweg in die Erscheinung überträgt. Was ihn gerade interessirt, das malt er, und gerade so lange es ihn interessirt; und wenn er sich mit dem Gegenstande abgefunden, indem er ihn gestaltet hat, so gibt er sich dem nächsten frischen Eindruck hin, der ihn wieder bewegt. Daher diese wunderbare Leichtigkeit und Vielgestaltigkeit, mit der er auftritt, immer frisch und ganz, mit nie ermüdeter Phantasie und Gestaltungskraft. So gab auch unsere Ausstellung wieder Gelegenheit, ihn von einer neuen Seite kennen zu lernen.

Von Leuten, die an seine saftigen Bäume und Wiesen, seine geistreichen Thiere und seine in Arbeit und Ruhe mit gemüthlichem Humor geschilderten Menschen, oder vielleicht gar nur an Eines von diesen gewöhnt sind, waren freilich abstruse Urtheile über den „verwundeten Löwen“ zu hören. Am Saume der Wüste, deren gelblichgraue Sandfläche sich, nur durch geringe wellenförmige Erhebungen unterbrochen, endlos ausdehnt, hat sich das stolze Thier an einer kleinen Wasserlache gelagert und kühlt die verwundete Klaue in dem schlammigen Naß. Der Ausdruck der Gebrochenheit und dabei der heroischen Ueberwindung des Schmerzes in dem Thier, wie es die blutende Wunde mit der Zunge reinigt, ist von ergreifender Tragik, und die Monotonie der ganzen Färbung stimmt auf's Schönste mit ihrer erhabenen Einfachheit zu dem Moment. Solche Sachen zu schaffen, dazu gehört aber ein verständnißinniges Sichhineinleben in die Natur, wie es in gleicher Unmittelbarkeit nur wenigen Künstlern eignet, und es gehört das vollste Vertrauen auf die Wucht der Idee dazu, so einfachen Mitteln das Geschick eines

solchen Gedanken anzuvertrauen. Dank der Raffinirtheit unserer heutigen Kunst in der Auswahl und Ausbeutung ihrer Mittel und der daraus mit Nothwendigkeit erfolgten Abstumpfung und Ueberreizung desjenigen Publikums, das sich kritiklos dem blendenden Aufputz hingegeben hat, können solche Werke, die jegliches Raffinement verschmähen und einen Beschauer von ernstem Sinn und nachfühlendem Verständniß voraussetzen, auf keinen lauten Beifall rechnen. Dafür aber sind sie dem Eingeweihten Zeugnisse und Maßstäbe für die wahrhaft künstlerische Natur ihrer Urheber.

Im Gebiete der Landschaft sind die verschiedensten Richtungen vertreten; am glänzendsten und ansprechendsten vielleicht Hermann Eschke und sein Schüler Ernst Körner; doch ist der letztere bei weitem matter als sein Lehrer. — Bennewitz von Löfen giebt eine Landschaft mit Wasserspiegel in reizend feiner Abendstimmung, Louis Douzette seine leider freilich immer manieristischer werdenden Mondscheinlandschaften. — Von Eduard Pape sehen wir eine Ansicht aus dem Obersimmenthal, von Karl Krüger zwei sehr hübsche Bildchen aus dem Spreewalde und von Antonie Biel einen wie gewöhnlich in zartem Ton gehaltenen Seestrand.

Emil de Cauwer bekundet in einer architektonischen Ansicht aus Antwerpen mit dem Blick auf die Kathedrale wie immer gründliches Verständniß und Studium der architektonischen Formen. Doch fangen die konventionellen Töne für die verschiedenen Gebäudetheile, die der natürlichen Färbung mitunter so wenig entsprechen, allmählich an störend zu werden.

Nach dieser flüchtigen Auslese nur des Bemerkenswerthesten aus der großen Anzahl der ausgestellten Gemälde haben wir noch einiges Plastische zu berücksichtigen. Bernhard Afinger's Hildebrandt-Büste hat ihrer Aehnlichkeit und Lebendigkeit wegen schon bei der Gedächtnißfeier verdiente Anerkennung gefunden. — Erdmann Encke hat in der Büste des Malers Karl Steffeck wieder ein ähnliches Meisterstück von treffender Charakteristik und bedeutender Auffassung einer Persönlichkeit gegeben, wie seiner Zeit in der Büste der Frau Jachmann-Wagner und der des Malers Döpler in Weimar. — Von Rudolph Siemering finden sich außer einer recht guten Porträtbüste zwei Rundreliefs in Marmor, Trauer und Trost am Grabe, für das Erbbegräbniß des Kommerzienraths Schemionek bestimmt. Sie sind hübsch komponirt, in den Köpfen von weichem und angemessenem Ausdruck, in der Ausführung sorgfältig, in einigen Nebensachen beinahe gekünstelt. — Eine gute Grabfigur und ein recht hübscher Amor rühren von F. Hartzer her, und eine überraschend schöne Reproduktion (Marmor) der sogenannten Clytia im britischen Museum von Adolph Itzenplitz verdient, wiewohl keine selbständige Leistung, der Treue wegen nicht übergangen zu werden.

Endlich haben wir noch von einem bemerkenswerthen Erzeugniß der Kunstindustrie Akt zu nehmen, der Sammelbüchse des Berliner Künstlervereins von dem Bildhauer Eduard Göritz, in Gold und Silber ausgeführt von Vollgold. Eine Fülle hübscher und passender Gedanken haben die Motive für die Gestaltung gegeben, und feine maßvolle Renaissance-Verzierungen überziehen und beleben das Ganze. — Als dies höchst geschmackvolle und gediegene Werk vor etwa zwei Jahren fertig wurde, machte es in Künstler- und Liebhaberkreisen solches Aufsehen, daß hauptsächlich auf Veranlassung dieser Leistung der Künstler für die Leitung des Modellirunterrichts am deutschen Gewerbemuseum gewonnen wurde, dem er seither mit rühmlichstem Fleiß und sichtlich vortrefflichem Erfolge vorgestanden hat. B. M.

Korrespondenz.

Florenz, Februar 1870.

F. B. In einer Zelle des Museums von San Marco, welche den ehemals von Savonarola bewohnten vorhergeht, ist seit einem Jahre die Büste dieses merkwürdigen Reformators mit folgender Inschrift aufgestellt worden: „Questo busto — rappresentante — frate Girolamo Savonarola — modellato da Giovanni Bastianini — morto in Firenze — ai 29 giugno 1868 — fù qui depositato — con gentil animo — dai signori Cristiano Banti e Giovanni Costa.“ Die Autenticität dieser Büste ist bekanntlich vollkommen festgestellt, und die Ausführung derselben steht nicht hinter jener des Benivieni zurück, deren Duplikat jetzt neben dem Savonarolo in S. Marco steht, wo es von der Direktion der königlichen Museen nachstehende Unterschrift erhielt: „Questo calco — fece Giovanni Bastianini — morto, ecc... — per ricordo del suo busto rappresentante — Giovanni Benivieni — opera cosi eccellente — che fù data a maestri del seculo XVI°.“

Unter den Werken Bastianini's ist mir eine Porträtbüste seines langjährigen, vertrauten Freundes, des Malers Gaetano Bianchi, Cavaliere, Via Santa Reparata 46, besonders interessant gewesen. Die Aehnlichkeit zwischen dem lebenden Original und dem gebrannten Thonmodell frappirt Jeden; die Büste zeigt in alterthümlicher Schrift unten die Worte: „GAETANO BIANCHI PITRE DI ANNI XXI.“ Herr Bianchi, bekannt durch seine meisterhafte Konservirung alter Fresken, seine Restaurationen im Palazzo del Podestà, seine Thätigkeit an Santa Croce, besitzt außerdem noch manch' andere Reliquie des ihm und der Welt so früh entrissenen Kunstgenossen, unter andern eine allerliebste Thonpfeife, welche die Form einer hier gebräuchlichen Kohlenpfanne hat. Vor ihr sitzt ein nacktes Bübchen, das in die Gluth bläst und seine Arme über ihr ausbreitet, wie um sich zu wärmen. Die Händchen gleichen jenen der Sängerinsta-

tuette, welche als altes Kunstwerk nach Paris gegangen ist. Ebendahin wurde eine bemalte Thonstatuette Giovanni's della Bande Nere verkauft, von welcher Herr Bianchi noch die Basis aufbewahrt.

Die französische Presse hat Bastianini's Briefe in der bekannten Streitfrage nie abgedruckt. Sie haben vor längerer Zeit sein Schreiben an den Grafen Nieuwerkerke veröffentlicht, auf welches keine Antwort erfolgte; auch die spätere Entgegnung des Künstlers auf einen Brief des Bildhauers Lequesne verdiente bekannt zu werden; sie findet sich in dem Werke des Advokaten Forese „Tour de Babel," Seite 97.

Im Hauptsaale des Palazzo del Podestà sind seit December 1868 verschiedene Statuen der Renaissancezeit untergebracht worden, die sich vorher theils in den Uffizien, theils im Palazzo Vecchio befanden. An einer Schmalseite dieses hochgewölbten Raumes sieht man drei Werke Michel Angelo's und die Gruppe der über das Laster triumphirenden Tugend von Giovanni da Bologna. Jene sind der sterbende Adonis, der Brutuskopf und die unvollendete Gruppe eines jugendlichen Kriegers, der einem zu Boden geworfenen Feind ein Knie auf den Nacken setzt. Der gleichfalls unvollendete, wunderschöne Sklave von Michel Angelo ist noch im letzten Gange der Uffizien geblieben. Er gilt für einen Apollo, welcher in den Köcher greift. Der sogenannte Köcher ist aber nur ein Stück Marmor, mit dem die Figur an das Grabmal des Papstes Julius II. befestigt werden sollte, und die träumerische Haltung des Jünglings deutet auf Alles eher, als auf das Erfassen eines Geschosses. Da ich gerade von hiesigen Werken Michel Angelo's spreche, sei mir die Bemerkung erlaubt, daß Herman Grimm auch in der neuesten Auflage seiner Lebensbeschreibung desselben bei seiner falschen Beschreibung der Statue David's verharrte. Doch zurück zum Bargello. An der andern Schmalseite des erwähnten Saales stehen Adam und Eva von Baccio Bandinelli, die längere Zeit im Dome aufbewahrt wurden, daneben eine werthvolle Statue Cosimo's des Aelteren von Vincenzo Danti. Der junge Fürst ist gerüstet dargestellt und führt in seinem Schilde das frühere Wappen der Medici, das Sternbild des Widders, doch ohne den sonst nicht leicht dabei fehlenden Wahlspruch: „Animi conscientia et fiducia fati." Außer einer allegorischen Gruppe von Giovanni da Bologna, in welcher ein schöner und kräftiger Jüngling als Sieger über einen Alten erscheint, sind noch sechs andere Gruppen, welche Thaten des Herkules repräsentiren, an den Wänden vertheilt. Diese minder erfreulichen Werke rühren von Vincenzo Rossi, einem Schüler Bandinelli's, her.

In den Uffizien wird mit Eifer an einer Bekleidung des Fußbodens der drei Gänge mit großen weißen und grauen Marmorfließen gearbeitet, wodurch diese an sich schon großartigen Räume ungemein gewinnen. Die Bronzesammlung daselbst ist durch eine schöne antike Zierrüstung, die bei Arezzo gefunden wurde, bereichert worden. Im Palazzo Vecchio hat man im vorigen Jahre den Parlamentssaal mit vielem Geschmack umgestaltet; die Zweitheilung desselben aufzuheben und die Vasari'schen Wandgemälde in bessere umzuwandeln, war man leider nicht im Stande. Der neue Palast an der Piazza della Signoria ist jetzt bis zum Gesimse fertig und erhält in seiner Mitte schon einen thurmartigen Aufsatz; ehe das Gebäude aber nicht gekrönt ist, läßt sich noch nichts Endschiedenes über seinen künftigen Eindruck sagen.

Die Kirche von Santa Croce ward wieder eröffnet, nachdem im Hauptchor, hinter dem Altare und in den Kreuzschiffen die Restauration der alten Wandbemalung beendet war. Wie das ausgelegte Holzwerk des Chors ist auch der Hauptaltar erneuert worden, er ruht jetzt auf 18 niedrigen Säulen und trägt ein fünftheiliges Gemälde. Ueber dem Bogen des Chors fand man, der Vermuthung des Mönches Ranieri Lombozzi gemäß, eine vermauerte Fensterrose und zur Seite des Chors zwei Langfenster, die wiederhergestellt wurden. Auch die Holzdecke der nicht gewölbten Kirche ist im Querschiffe passend bemalt worden, und so bietet dieser Theil derselben ein, freilich mit ihrem durch Vasari modernisirten Reste wenig harmonirendes, alterthümliches Ganze dar. An diesen Umgestaltungen hatten der Architekt Mazzei, der Maler Bianchi und der Schriftsteller Passerini Theil.

Aus der Kapelle des Santissimo Sacramento in Santa Croce wurde Vasari's Abendmahl entfernt und die alte Wandmalerei blosgelegt, soweit sie nicht durch die modernen Grabmäler, (darunter das Albany'sche) zerstört waren. Man will diese von den Franziskanerminoriten Eugenio Silicani und Lodovico Rossetti entdeckten Fresken dem Starnina absprechen, hinter dessen sonstigen Werken sie zurückstehen würden. Rechts vom Eintretenden enthalten diese Wunder des S. Niccolò di Bari und die Geschichte des Heilands, links die Legende von S. Antonio und die Einsiedler der Tebais.

Von der Kirche zum Theater ist hier nur ein Schritt. Die Pergola, deren Aeußeres noch immer denselben unbedeutenden Charakter trägt, wie sonst, hat wenigstens ihr Inneres einer sehr nothwendigen Renovirung unterzogen, das Pagliano wurde neu bemalt, und das Teatro del Principe Umberto am Massino d'Azeglioplatz verwandelte durch Hinzufügung eines von vielen Fenstern durchbrochenen Obergeschosses und einer Flachkuppel seinen bisher offenen Zuschauerraum in einen bedeckten und gewann zugleich in architektonischer Hinsicht nicht wenig.

Als wichtige Verbesserung der Verkehrswege verdient die endlich mit Demolirung ihrer östlichen Häuser in Angriff genommene Verbreiterung der Via Martelli zwischen Domplatz und Via Cavour erwähnt zu werden. Der

neue Lung'Arno Torrigiani geht seiner Vollendung entgegen, jedoch führt derselbe nicht ganz bis zum Ponte Vecchio, von dem er vielmehr noch durch fünf Häuser getrennt bleibt. Es ist diese Halbheit um so unbegreiflicher, als das größte der fraglichen Gebäude bereits der Stadt gehört, also die Fortführung des Kai's nicht allzugroße Kosten machen würde.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Der Einzug Alexander des Großen in Babylon, Marmorfries von B. Thorwaldsen. Nach Zeichnungen von F. Overbeck in Kupfer gestochen von S. Amsler. Neue Ausg. Herausgegeben von Dr. Hermann Lücke. Leipzig, A. Dürr. 1870.

A. Der Alexanderzug ist nicht nur Thorwaldsen's bedeutendstes Relief, sondern das erste Werk dieser Art in der ganzen modernen Kunst. Seiner künstlerischen Vollendung nach läßt es sich nur mit dem berühmtesten Relief des Alterthums, dem Parthenonfries, vergleichen. Diesen hatte Thorwaldsen, in Zeichnungen wenigstens, gesehen, als er im J. 1811 sein Werk zur Ausschmückung der neu dekorirten Sommerresidenz Napoleons im Quirinal begann. Ein zweites Exemplar, nicht, wie jenes, in Gips, sondern in Marmor ausgeführt, entstand im Auftrage des Grafen Sommariva für dessen Villa am Comersee. Das dritte, welches um mehrere Gruppen erweitert wurde, führte Thorwaldsen für Schloß Christiansburg in Kopenhagen aus. Dieses letztere ward durch den Stichel Amsler's, eines der tüchtigsten unter den zeitgenössischen Kupferstechern, vervielfältigt und so eine künstlerische Publikation geschaffen, welche das Original wirklich populär gemacht hat. Die erste Auflage (Cotta'scher Verlag 1835) kommt nur gelegentlich noch im Kunsthandel vor. Die vorliegende Ausgabe, welche in einem durch ähnliche Unternehmungen nicht minder wohl berufenen Verlage so eben erschienen ist, darf man freudig willkommen heißen. Trotz ihres niedrigen Preises — er beträgt die Hälfte des Werthes der ersten Ausgabe — erfüllt sie alle Ansprüche, die man nur an eine zweite Auflage machen kann. Denn daß einzelne Blätter etwas undeutlicher ausgefallen sind, als die übrigen, und zwischen ihnen und den betreffenden Nummern der ersten Ausgabe der Abstand auch leichter erkennbar ist, findet seine natürliche Erklärung in der Art dieser Stiche. Die Zeichnungen nämlich, welche zum großen Theil von Overbeck herrühren, sind hinsichtlich der Behandlung des Kartons, sowie in Bezug auf die geringere oder stärkere Schattengebung unter einander merklich verschieden. Auch die Stiche — deren Ausführung übrigens mehr als zehn Jahre in Anspruch nahm — zeigen schon in der ersten Ausgabe diesen Unterschied. Die ausgeführteren unter ihnen, welche mit ihrem tiefen Schatten den Eindruck von fast fertigen Kupferstichen machen, verlieren an Deutlichkeit, da die zahlreicheren und zarteren Eindrücke auf diesen Platten verhältnißmäßig mehr in Anspruch genommen wurden. Sie sind natürlich auch in der neuen Ausgabe die schwächsten, ohne daß das Verhältniß zu den früheren Abzügen ein ungewöhnliches ist. Selbst auf die Schlußtafel — die undeutlichste nach unserem Dafürhalten — läßt sich der letzte Theil dieses Urtheils anwenden. Dagegen sind alle die Blätter, welche sich durch scharfe Konturen und leichte, zarte aber bestimmte Schattenlinien von Anfang an vor jener ausgezeichneten, auch hier in ungeschwächtem Ausdrucke wieder erschienen. So werden z. B. der Tigris (4. Th.), die Astrologen-Gruppe (7), die Familie des Mazäus mit der Friedensgöttin (13), die drei Reiter (16) und die ähnliche Gruppe auf Tf. 19 kaum wesentliche Merkmale der Unterscheidung gegenüber den betreffenden Blättern der ersten Ausgabe bieten. Die äußerlich elegant ausgestattete Mappe ist von einem kurzen, passend gehaltenen Text begleitet. Das Werk darf unzweifelhaft günstiger Aufnahme von vielen Seiten entgegen sehen.

Hermann Grimm ist mit der von ihm seit längerer Zeit vorbereiteten Arbeit über Raffael dem Vernehmen nach so weit gediehen, daß die Ausgabe des Werkes noch in diesem Jahre erwartet werden darf. Den Verlag desselben hat die Dümmler'sche Verlagshandlung in Berlin übernommen.

Von W. Lübke's Geschichte der Plastik erscheint eine zweite wesentlich erweiterte Auflage im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig. Gleichzeitig kommt auch bei demselben Verleger die vierte Auflage der Geschichte der Architektur desselben Verfassers heraus, welche ebenfalls dem ausgegebenen Prospekte zufolge bedeutend an Umfang und Illustrationen gewinnen wird. Beide Werke erscheinen in Lieferungen und sollen bis Michaelis a. c. vollständig in den Händen der Subskribenten sein.

W. Lindenschmit's Ruhmeshalle der deutschen Musik ist von Adolf Neumann in Leipzig in Kupfer gestochen. Der Stich, in Linienmanier mit voller farbiger Wirkung trefflich durchgeführt, ist bei Fr. Bruckmann in München erschienen.

Personal-Nachrichten.

Prof. Wilh. Lübke hat sich abermals auf einige Wochen nach Italien begeben, hauptsächlich um die Renaissance-Skulptur Oberitaliens weiteren Studien zu unterwerfen, die in der neuen Auflage seiner „Geschichte der Plastik" ihre Verwerthung finden werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Sammlungen der Wiener Kunstakademie** haben in letzter Zeit wieder verschiedene werthvolle Bereicherungen erfahren. Daß die aus der Staatsdotation auf den Kunstausstellungen angekauften Bilder vom Kaiser der Akademie geschenkt wurden, haben wir früher berichtet. Leider konnten sie in der akademischen Galerie des beschränkten Raumes wegen keine Stelle finden und werden deßhalb vorläufig im Künstlerhause aufbewahrt. — Die Handzeichnungensammlung der Akademie wurde voriges Jahr durch den Ankauf der Endris'schen Sammlung in Wien, vor Kurzem durch den Ankauf von Genelli's Nachlaß aus dem Besitz von dessen Wittwe in Weimar um einige hundert Blätter ersten Ranges vermehrt. Die Sammlung Endris repräsentirt namentlich die Entwickelung der neudeutschen Schule, von Cornelius und Overbeck angefangen, in einer Vollständigkeit, wie sie selten anderswo zu finden sein dürfte. Unter den Handzeichnungen Genelli's bilden den Hauptschatz die vielen, mit minutiösem Fleiß ausgeführten Akte und Naturstudien; sie zeigen den edeln Schönheitssinn des Meisters, verbunden mit einer Frische der Auffassung und einer Vollendung in der Wiedergabe des Details, wie er sie in seinen ausgeführten Kompositionen selten erreicht, niemals übertroffen hat. Von den übrigen Zeichnungen erwähnen wir den Cyklus „aus der Geschichte einer Feenkönigin" mit Kommentar von Genelli's Hand. Die Kupferstichsammlung, welche gegenwärtig einer durchgreifenden Reorganisation unterzogen wird, erhielt besonders aus dem Gebiete der deutschen und niederländischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nambafte Vermehrungen, so z. B. eine Reihe vortrefflicher Rembrandt'scher Radirungen von Hrn. Artaria in Wien, Kapitalabdrücke Schongauer'scher Stiche u. s. w. — Auch die Sammlung der Gypsabgüsse wurde durch Stücke, wie das Löwenthor von Mykenä, eine Metope von Selinunt, das Grabrelief von Orchomenos, den Apoll von Tenea, also in einer Weise bereichert, welche der bisher schwächer vertretenen ältesten griechischen Kunst eine angemessene Vertretung angedeihen läßt. Ferner sind neuerdings aus dem Fonds der

archäologischen Lehrkanzel der Universität einige Erwerbungen gemacht und im Museum vorläufig aufgestellt. So z. B. zwei zu diesem Zwecke zum ersten Mal geformte altspartanische Reliefs, ferner architektonische und plastische Reste vom Heräon bei Argos, das Modell der Akropolis von Athen von v. d. Launitz. Schließlich wollen wir hier zur Notiz für andere Sammlungen bei Zeiten bemerken, daß von Seiten der Akademie die ihrem Werthe nach bisher auswärts viel zu wenig gewürdigte lebensgroße männliche Bronzestatue aus dem alten Virunum bei Klagenfurt, jetzt im unteren Belvedere, abgeformt und in den Handel gebracht werden wird. (Vergl. Sacken und Kenner, Antikenkab. Nr. 155).

* **Der Beginn der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause** ist vom 1. auf den 7. d. M. verschoben worden, um verschiedenen von auswärts angemeldeten Kunstwerken, welche nicht früher eintreffen können, noch Raum zu gönnen. Die Betheiligung des Auslandes wird allem Anscheine nach eine sehr lebhafte sein und in den Kreisen der Wiener Künstler herrscht seit Monaten eine angestrengte Thätigkeit, um in dem erneuerten Wettkampfe mit Ehren zu bestehen.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Neue Börse in Wien.** Wieder einmal in aller Stille eine kleine Konkurrenz! Um für den Bau der neuen Börse in Wien die Pläne zu beschaffen, hatte die Börsenkammer die Architekten Baumgartner, Hansen, Semper und Tietz um Anfertigung von Entwürfen ersucht, über welche kürzlich eine aus Fachmännern bestehende Jury zu Gericht saß. Das Ergebniß der Berathungen war, daß die Projekte der Architekten Hansen und Tietz im Ganzen als gleich empfehlenswerth erkannt wurden. Die Börsenkammer forderte diese beiden Künstler demnach zu einer erneuten Konkurrenz auf, stellte ihnen aber zugleich frei, den Bau gemeinsam auszuführen. Wider Erwarten haben sich Hansen und Tietz zu diesem letzteren Auswege bereit finden lassen und darauf hin den Kontrakt mit der Börsenkammer abgeschlossen. Die neue Börse kommt am Schottenring in der Nähe des Rudolfsplatzes zu stehen. Der Bauplatz ist bereits übergeben und auch die 28 um den Börsenbau herum gelegenen Plätze für Wohnhäuser haben fast alle schon ihre Käufer gefunden.

* **Der Bauplatz für die neue Kunstakademie in Wien** ist vom Kaiser nun definitiv auf dem neulich von uns bezeichneten Grunde (am sogenannten Kalkmarkt) angewiesen worden. Die Akademie wählte aus dem Professorenkollegium eine Baukomission, welche mit dem Architekten, Oberbaurath Hansen, die Raumerfordernisse festzustellen und einen Detailplan auszuarbeiten hat. So ist alle Hoffnung vorhanden, daß die Akademie in nicht allzu ferner Zeit aus ihrer unwürdigen Situirung in der dumpfigen Annagasse befreit und in lichten, kunsterfüllten Räumen eine der ersten Kunstschule des Reichs entsprechende Unterkunft finden wird.

E. **Cyprische Alterthümer in Berlin.** Eine Erweiterung, die das Berliner Museum seit Kurzem erfahren hat, verdient wohl schon jetzt mit wenigen Worten angezeigt zu werden. Schon seit einiger Zeit hat man auf der Insel Cypern bei Gelegenheit von Bauten reiche Reste von Vasen, Terrakotten und Steinskulpturen aufgefunden, deren das Pariser Museum eine große Auswahl an sich brachte. Der interessante, für die Archäologie, vorzüglich für das Studium der Kunstgeschichte hochwichtige Charakter dieser Monumente ließ es wünschenswerth erscheinen, auch für das Berliner Museum ausgewählte Stücke zu erwerben, und es wurde zu diesem Zwecke Prof. Friederichs im Herbst vorigen Jahres nach Cypern gesandt. Die von demselben aus der Sammlung Cesnola und Pierides angekauften und schon nach Berlin gelangten Stücke zeigen deutlich, wie wohl man gethan hat, jene Maßregel zu treffen. Vasen in den mannigfaltigsten Formen, von den größten bis zu den kleinsten, in Form und Ornamentirung den griechischen so nahe verwandt und doch davon wieder so himmelweit verschieden, Terrakotten, die dieselbe Darstellung bald auf ganz rohe, barbarische Weise, bald in edlem griechischen Stile zeigen, größere Figuren aus Stein mit edler Haltung und bis in's Kleinste getreuer Naturnachahmung lassen uns einen Blick thun in das Leben auf der Insel, die, wie zum Vereinigungspunkte zwischen Griechenland und Orient geschaffen, unmittelbar neben einander griechische und orientalische Niederlassungen trug. Unter den Steinskulpturen zeichnet sich vor allem das wohlerhaltene (sogar Reste von Farben finden sich noch) Bildniß eines Priesters aus, in dessen Haaren sich das Diadem sammt einem Lorbeerkranze und hineingeflochtenen Epheublättern auf das deutlichste erkennen lassen. Unter den Terrakotten verdienen vor allem Aufmerksamkeit die, welche bei Darstellung eines und desselben Gegenstandes den Unterschied zwischen griechischer und barbarischer Kunst deutlich erkennen lassen. Eine Frau, welche mit den Händen die Brust bedeckt, eine andere, die ein säugendes Kind im linken Arme hält, beide ganz rohe, verzerrte, kaum den dargestellten Gegenstand erkennen lassende Produkte der Barbarei: wie weit sind sie von den daneben liegenden, dieselben Motive behandelnden griechischen verschieden! Andere ziehen das Auge durch ihre Schönheit und gefällige Form auf sich, vor allem eine Jünglingsfigur mit lang bis zu den Füßen herabfallendem Gewande, dessen Petasos hinter der linken Schulter herabhängt, dann ein unbeweglich sich haltender Jüngling, den eine in schwärmerischer Verzückung den Kopf nach hinten werfende Frau küßt (beide bloß bis zur Brust erhalten), ferner ein edel gehaltener weiblicher Kopf, dessen größter Theil durch ein Tuch verhüllt wird (nach dem auf dem Kopfe einer ebendaher stammenden Wiederholung befindlichen Kalathos zu urtheilen, der Kopf einer Priesterin), und Eros sitzend und mit einer auf eine Schnur gezogenen Scheibe spielend. Auch die Vasen verdienen wegen ihrer Form und der Ornamente (ein Theil von fast kugelrunder Gestalt erinnert durch die senkrecht sich herabziehenden Streifen an die Holztechnik) alle Aufmerksamkeit. Man darf wohl hoffen, daß Prof. Friederichs nach seiner Rückkehr die ihm verdankten Sachen eingehend behandeln und durch Publikation allgemeiner bekannt machen wird.

* **Die Ausgrabungen am panathenäischen Stadion zu Athen** sind nun beendet. An Skulpturen wurde außer dem bacchischen Kopfe und einer Doppelherme mit einem jugendlichen, bartlosen und einem bärtigen Kopf nichts von Bedeutung gefunden. Mehrere Bruchstücke fanden sich noch in der Aufschüttung. Obgleich das Stadion außerordentlich zerstört ist, war die Ausbeute an Architekturstücken doch so groß, daß man sich das Fehlende leicht ergänzen kann. Die Monumentalkunde des alten Athen hat daher durch diese glücklichen Bemühungen Ziller's eine wesentliche Bereicherung erfahren. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch der Ausgrabungen gedenken, welche kürzlich links am Odeion des Herodes Attikos begonnen worden sind. Es fand sich dabei, daß die großen Piräusquadern mit Stuck überzogen sind und zwar, daß man Quadern mit Bandumränderungen in dieser Weise herstellte. — An der Hagia Triada will die archäologische Gesellschaft nun auch endlich die Ausgrabungen fortsetzen.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 1—12.

Beuth, eine Lebensskizze. — Die erweiterte Austellung des Kunstgewerbevereins in München. — Betrachtnugen über moderne Goldschmiedekunst, von H. Frauberger. — Profane u. kirchliche Kunst, von Fischbach. Beilagen: Theile von Fensterbeschlägen; Thürklopfer vom St. Vincenz- und Elisabeth-Hospital zu Mainz; Agenda-Decke; Petschaftgriffe; Intarsia aus der Frarikirche zu Venedig; Gläser aus dem 17. Jahrh.; Tischplatten mit Schiefermittelstück u. Holzeinlagen.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. März—April.

Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl v. Sava. (Mit 5 Holzschn.) — Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Oesterreich. Von Hermann Riewel. (Mit 36 Holzschn. und einer Tafel.) — Die Erzdekanatskirche zu Pilsen. (Mit 1 Holzschn.) — Monstranze in der Kirche St. Leonard im Pongau. Von Dr. K. Lind. (Mit 1 Holzschn.) — Die beiden Thurmportale bei St. Stephan in Wien. (Mit 2 Holzschn.) — Zwei merkwürdige Tragaltare im Stifte Melk. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Tafeln und 2 Holzschn.) — Aus Salzburg. — S. Zeno in Oratorio in Verona. Von V. Teirich. (Mit 7 Holzschn.) — Die Erwerbungen des k. k. Münz- und Antikenkabinets im Jahre 1868. — Die Restauration des Krongewölbes bei der Prager Domkirche — Die Ruinen des Minoritenklosters in Beneschau und das Marienbild in der dortigen Decanatkirche. Von B. Grueber. — Fliese aus der St. Emeramskirche in Regensburg. Von Dr. K. Lind. (Mit 1 Holzschn.) — Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart. Von Dr. K Lind. — Der Alterthums-Verein in Wien.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 54.

Ueber Intarsien. Von V. Teirich. — B. Cecchetti über die venetianische Glasfabrikation.

Briefkasten.

An den Vorstand des deutschen Vereins in Florenz: Wegen verspäteter Zusendung der Hefte der Zeitschrift wollen Sie gef. bei der betreffenden Buchhandlung reklamiren. Auf direkte Zusendung der Hefte von hier aus unter Band würde die Expedition nur gegen Portovergütung (ca. 3 Sgr. pro Heft) eingehen können.

Kunst-Ausstellungen.

Heft 7 der Zeitschrift nebst Nr. 13 der Kunstchronik wird des Charfreitags wegen schon Donnerstag den 14. April ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Hierbei ein Prospekt von T. O. **Weigel** in Leipzig, betreffend **Andresen's Neubearbeitung von Heller's Handbuch für Kupferstichsammler.**

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

14. April.



Nr. 13.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft.

I.

Die schönen Räume des Wiener Künstlerhauses sind seit voriger Woche ihrer eigentlichen Bestimmung wiedergegeben, nachdem Wochen und Monate hindurch ein zweites Hôtel Drouot aus ihnen geworden war und außer Bildern von alten und modernen Meistern auch Antiquitäten und Kuriositäten, ja selbst Mobilien — freilich der exquisitesten Art — hier unter den Hammer kamen. Am 7. d. M. wurde im Beisein des Kaisers die internationale Kunstausstellung, welche die Wiener Künstlergenossenschaft alljährlich in ihrem Hause veranstaltet, ohne weiteres Ceremoniell eröffnet.

Es ist das zweite Mal seit dem Bestehen des Künstlerhauses, daß die Genossenschaft nach dem Grundsatze der Selbstverwaltung ein solches Unternehmen in's Leben ruft. Beide Male waren die Umstände nicht gerade besonders günstig. Im vorigen Jahre folgte die Jahresausstellung der Wiener Künstler fast unmittelbar auf die dritte allgemeine Kunstausstellung, welche während der voraufgegangenen Herbstmonate in denselben Räumen stattgefunden hatte. Dieses Jahr waltet ein ähnliches Verhältniß gegenüber der großen Münchener Ausstellung ob, deren Abhub überdies dem Wiener Publikum durch die letzten Monatsausstellungen des österreichischen Kunstvereins zur Schau geboten wurde. Bei diesem Gedränge von Ausstellungen war es Manchem schon bange um's Herz geworden für den Erfolg des neu begonnenen Unternehmens. Man hatte gefürchtet, es werde wenigstens dem auch außer dem Weichbilde Wiens etwas bewanderten Kunstfreunde schwerlich viel Neues geboten werden und auch der einheimischen Kunst kaum die Zeit gegönnt gewesen sein, um frische Truppen für den Wettstreit in's Feld zu stellen.

Nach den ersten Eindrücken, welche eine wiederholte Wanderung durch die dichtgefüllten Räume in uns hinterlassen hat, können wir versichern, daß der Erfolg die Stimme des Zweifels zum Schweigen bringt. Die Ausstellung ist zahlreich, gut gewählt und mit Geschmack angeordnet; die tüchtigsten Meister der deutschen Schulen sind zum Theil durch ganz kürzlich erst vollendete, hier zum ersten Male ausgestellte Werke repräsentirt; auch das außerdeutsche Kunstgebiet, namentlich Frankreich, ist nicht ohne bemerkenswerthe Vertretung; endlich treten in der jüngsten Generation der österreichischen Künstler einige hoffnungerweckende Talente, theils mit ihrem ersten Versuch überhaupt, theils auf neuen Bahnen überraschend hervor. Der Segen, der in der Einrichtung von großen Jahresausstellungen liegt, ist unverkennbar: das Ziel wird dadurch höher gesteckt, der Eifer mächtig angefacht. Man sieht dies nicht nur an Dem, was vorliegt, sondern auch an Manchem, — was fehlt. „Entweder gut oder gar nicht vertreten sein“, ist der Wahlspruch der Tüchtigen, und unwillkürlich theilt sich dieser strengere Maßstab auch der Jury, wenigstens der die Ausstellung veranstaltenden Genossenschaft mit. Ein Uebelstand ist freilich, daß diese Jury nicht auch über die Einsendungen von auswärts noch zu Gericht sitzen darf. Die Entscheidung ist nämlich in die Hände jeder einzelnen Genossenschaft gelegt. Auf diese Weise können sich Schlendrian und Kameraderie noch immer allzuleicht einschleichen, und die Ausstellungen bleiben der Ueberschwemmung durch das Gros der Mittelmäßigkeit fortwährend ausgesetzt. Bei Erwähnung dieser Mängel sei auch gleich einer der

wesentlichsten Lücken gedacht, welche wohl mancher Besucher mit uns schmerzlich empfunden haben wird: M. v. Schwind's „Schöne Melusine" fehlt auf der Ausstellung. Soviel wir hören, ist kein Mittel verabsäumt worden, um das vielbewunderte Werk bei dieser Gelegenheit dem Publikum der Vaterstadt des Meisters vorzuführen: leider umsonst! Die Gründe, welche die ablehnende Antwort Schwind's herbeigeführt haben, sind uns unbekannt.

Hier nun zunächst einige statistische Daten: die Gesammtzahl der Werke, welche die erste Auflage des Katalogs*) enthält, beläuft sich auf 770. Davon gehört etwa die Hälfte der Wiener Schule an. Die übrigen vertheilen sich folgendermaßen: Paris 88, Düsseldorf 86, München 65 (die Plastik ungerechnet), Berlin 38, Karlsruhe 25, Stuttgart 20, Dresden 15, Weimar 10, Venedig 8, die belgische Schule 4 Werke. So stand das Verhältniß wenigstens bei Beginn der Ausstellung. Inzwischen mögen vielleicht noch einige Veränderungen an diesen Ziffern vorgegangen sein; im Wesentlichen geben dieselben aber die Grade der Betheiligung des In- und Auslandes richtig wieder.

Auch dies Mal sind Genre und Landschaft wieder die stimmführenden Kunstfächer und zwar ersteres noch in höherem Grade als letztere. Größere Werke historischen Styls bemerkten wir nur wenige: gleich im ersten Saal hängt ein ausgedehntes Figurenbild (Stephanus vor dem hohen Rathe) von Julius Hübner, in den unteren Sälen haben einige trefflich gezeichnete Kartons von Leopold Schulz zu den Fresken in der Schottenfelder Kirche ihre Stelle gefunden. Henneberg's „Wilder Jäger", mehrere höchst geschickt gemalte Bilder von Canon, ferner Teschendorff, van Lerius u. A. schließen sich an. Die Schlachtenmalerei ist in erster Linie durch eine Episode aus der Schlacht von Custozza (1866) von Sigmund l'Allemand vertreten.

Im Genre stehen B. Vautier („ein Toast auf die Braut") und L. Knaus mit einem köstlich erfundenen Kinderbildchen, dann ein junger hochbegabter Wiener Künstler aus Piloty's Schule, E. Kurzbauer („die ereilten Flüchtlinge") und H. v. Angeli, der gegenwärtige Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft, ebenfalls ein Schüler Piloty's, mit einem fein und elegant gemalten Kostümbilde („der Rächer seiner Ehre") obenan.

Die Landschaft zeigt Namen wie A. und O. Achenbach, Leu, Ebel, Schleich, Lier, V. Fries, E. Lichtenfels, A. Bierstadt neben sehr beachtenswerthen Leistungen der jüngeren Wiener Schule, unter denen hier vor allen E. Jettel's „Motiv bei Dieppe" hervorgehoben sein mag.

Schließlich nur noch einiges besonders in die Augen Fallende aus verschiedenen Fächern: das höchst wirkungsvoll arrangirte Porträt der Frau Fürstin Metternich (1860) von Franz Winterhalter, einige brillante Aquarelle von Menzel, dessen Krönungsbild wir schmerzlich vermissen, unter den Stichen Henriquel-Dupont's „Jünger in Emaus" nach Paolo Veronese, endlich eine merkwürdige Federzeichnung von dem gegenwärtig in Paris Furore machenden Spanier Fortuny. Eingehenderes im nächsten Bericht. **L.**

*) Derselbe ist mit anerkennenswerther Sorgfalt gearbeitet und wurde bereits am Eröffnungstage der Ausstellung mit Namenregister der ausstellenden Künstler fertig ausgegeben. Daß im Register einzelne Namen, wie Leu, Kurzbauer u. A. fehlen, sei hier für eine neue Auflage angemerkt.

Nekrolog.

Francesco Sanguinetti, Bildhauer, geboren zu Carrara 1800, starb in München am 15. Februar. Seine erste künstlerische Bildung erhielt er unter der Leitung seines Vaters und folgte schon im Jahre 1818 dem Meister Rauch nach Berlin, wo er bald dessen Lieblingsschüler wurde. Rauch sandte ihn 1829 nach München, um die sitzende Kolossal-Statue des Königs Maximilian Joseph I. (mit den zu dessen Denkmal gehörigen Reliefs) zu modelliren. Nach einer kurzen Reise nach Italien kehrte Sanguinetti 1831 nach Berlin zurück, um mehrere Büsten nach Rauch's Modellen, auch eine Statue des Hylas in Marmor, selbständig auszuführen. Nach München übergesiedelt, arbeitete er anfangs größtentheils nach Schwanthaler's Entwürfen und erwarb sich durch seine geschickte Ausführung in Stein einen rühmlichen Namen unter den mitstrebenden Genossen Xaver Schwanthaler († 23. Sept. 1854), Leeb († 5. Juli 1863), Lossow und G. Zell. Nach Ludwig Schwanthaler's Modellen meißelte er die an der Steintreppe der Hof- und Staatsbibliothek sitzenden Statuen des Aristoteles und Hippokrates, nach Konrad Eberhard die Standbilder der heiligen Ottilia und Lucia am Portale des Blinden-Instituts. Der überaus fleißige Mann erfreute sich bald eines behäbigen Wohlstandes und gründete einen eigenen Heerd in einer mit drei Kindern gesegneten glücklichen Ehe. Der Abend seines Lebens wurde aber mit herben Schicksalsschlägen heimgesucht. Sanguinetti verlor ein kleines Landgut (bei Starnberg), welches der Künstler nicht zu bewirthschaften verstand; dann fiel seine schön aufgeblühte Tochter, erst 19 Jahre alt, unter der Mörderhand eines eifersüchtigen Studenten (7. Oktober 1858); seine schöne Bildersammlung verschwand unbezahlt mit einem gewissenlosen Kunsthändler; zuletzt verlor er im Jahre 1866 sein mühsam erspartes Vermögen und wurde sogar zum Verkauf eines kleinen Hauses gezwungen. Sein letztes Werk, welches der seit fünf Jahren von der Gicht geplagte Mann nicht mehr vollenden konnte, war eine für das National-Museum bestimmte Statue des Königs Max. (Köln. Ztg.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

K. Polytechnikum zu Stuttgart. Aufnahmen und Skizzen der Architekturschule in Rothenburg a. d. T. unter Prof. W. Bäumer. Mai 1869. kl. fol.

Professor Bäumer, der Leiter der Architekturfachschule am Polytechnikum in Stuttgart, ist, dem Beispiele der Wiener akademischen Professoren folgend, mit seinen Schülern nach Rothenburg an der Tauber gewandert und von den Skizzen und Studien dieses Ausfluges haben seine Schüler unter seiner Leitung in autographirten Zeichnungen eine Publikation gemacht, welche den obigen Titel führt. Auch darin sind die Stuttgarter dem Beispiele Schmidt's und seiner Wiener „Bauhütte" gefolgt. Aber die Stuttgarter Publikation trägt eine andere Gestalt als die Wiener. Diese ist in losen Blättern von ungleichem

und oft kolossalem Format erschienen, die Stuttgarter dagegen tritt als ein Heft von 31 Doppeltafeln in hübscher Ausstattung und handlicher Form auf. Diese Abweichung vom Vorgänger ist entschieden zu billigen, wenn auch die Darstellungen selbst noch in mancher Beziehung hinter den Wienern zurückstehen.

Ein reizendes und reicheres Objekt zugleich konnte sich Bäumer mit seiner Schule kaum wählen als die alte, fast vergessene, abseits der großen Heerstraße liegende schwäbische Reichsstadt Rothenburg, die den Charakter des sechszehnten Jahrhunderts, den Charakter einer ächten deutschen Renaissancestadt treuer vielleicht bewahrt hat, als irgend eine andere Stadt, treuer selbst als Nürnberg, dem sie nicht an Romantik, nur an Größe nachsteht. Wer diese Stadt einmal durchwandert hat, wie es der Referent vor langen Jahren gethan, dem wird das reizvolle, anheimelnde Bild nie aus der Seele schwinden. Diesen Charakter trägt auch die Publikation der Stuttgarter Architekturschule; sie ist voll malerischer, romantischer Details, Außen- und Innenansichten, Straßenblicke, Höfe, Thore, Portale, Erker, Thürme, Ornamentales u. s. w.

Den Anfang machen eine Reihe von Tafeln mit dem alten Rathhause, einem sehr unregelmäßigen Renaissancebau, der aus vier Gebäuden zusammengewachsen erscheint. Das Werk giebt uns eine malerische Ansicht mit der Situation, Ansichten der modernen Façade sowie zweier Seiten, den Grundriß, sodann den großen im hinteren Trakt gelegenen Rathhaussaal in einer Anzahl architektonischer und malerischer Aufnahmen. Dieser Saal bietet mit seinem Aufgang, mit seinen Schranken für die Richter, mit den steinernen Sitzen und Bänken in den tiefen Fensternischen eine Fülle interessanter Details. Sodann folgen einige reich ornamentirte Portale noch vom Rathhaus, einige hölzerne Kasettendecken, zwei malerische Ansichten von Höfen vom Spital und einem Hause am Herrenmarkt, der Brunnen am Rathhause mit dem St. Georg auf der Säule. Mehrere Tafeln, die Façade, Durchschnitte, Grundrisse, den Hof u. s. w. enthaltend, sind dem Geiselbrecht'schen Hause gewidmet, welches, mit der schmalsten Seite an die Straßen stoßend, als ein wahres Muster dieser Art bürgerlicher Architektur betrachtet werden kann. Die nun folgenden Tafeln bis zum Schluß geben in buntem Wechsel zahlreiche vereinzelte Darstellungen meist malerisch-architektonischer Art, ganz wie zufällig der Blick des wandernden Künstlers darauf gefallen zu sein scheint. Darunter sind noch ein paar bedeutende Renaissanceportale, dann Interieurs, Straßenansichten, Brunnensäulen, Giebel und Thürme, verschiedene Ansichten der alten Stadtmauer, die ihre Einrichtungen zur Vertheidigung gut bewahrt zu haben scheint, malerische Stiegenanlagen, Handwerksschilder, Eisenarbeiten und anderes Ornamentale. So erscheint das Werk gleich interessant dem Architekten wie dem Kunstforscher, zugleich als eine Fundgrube romantischen Gemäuers und romantischer Ansichten für den Genremaler.

Hieran schließen wir die Erwähnung eines von Prof. Bäumer gehaltenen interessanten Vortrags „über das ehemalige Lusthaus in Stuttgart", welcher in dem „Jahresbericht der k. polytechnischen Schule zu Stuttgart für das Studienjahr 1868 bis 1869" abgedruckt ist. Der Vortrag bespricht die Geschichte dieses reichen, in seiner Art großartigen Renaissancebaus, der lediglich als Luxusgebäude zu Festen, Unterhaltungen und Theatervorstellungen im Jahr 1580 von Herzog Ludwig erbaut wurde. Der schöne Bau, dessen Erhaltung kunstgeschichtlich wünschenswerth gewesen wäre, hat dem modernen Vergnügen weichen müssen. Im Jahre 1758 wurde er zu einem Opernhause eingerichtet, 1811 in ein Schauspielhaus umgewandelt, mußte aber 1845 ganz verschwinden, um dem jetzigen Theatergebäude Platz zu machen. Ueber dieses ehemalige Lusthaus ist eine ausführliche Monographie von Beisbarth soeben erschienen. F.

Universal Catalogue of Books on Art, comprehending painting, sculpture, architecture, decoration, coins, antiquities etc. A — L. 6 Theile. London, Kensington Museum. 1869.

E. M. Seit einigen Jahren hat das South-Kensington-Museum die Veröffentlichung eines vollständigen General-Kataloges aller alten und neueren Werke, die entweder durch ihren Text oder durch beigegebene Abbildungen Bezug auf die schönen Künste haben, unternommen und hat dieser kolossalen Arbeit eine solche Thätigkeit gewidmet, daß heute mehr als die Hälfte fertig gestellt ist. Die uns vorliegenden Bände bieten uns in der That schon die provisorische Liste aller Autorennamen und Büchertitel der Buchstaben A bis L incl. und enthalten wenigstens 25 bis 30,000 bibliographische Angaben, von denen diejenigen über die nur in kleiner Auflage gedruckten Broschüren, über die seltenen oder wenig bekannten Werke wirklich unschätzbar sind und den Fachleuten die größten Dienste leisten werden, zumal nach Erscheinen der methodischen Tafeln. Die Publikation in ihrer Gesammtheit bildet, trotz zahlreicher Irrthümer und Lücken (so z. B. würde man vergeblich den „Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit", die „Gewerbehalle", die „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", u. s. w. suchen) eine werthvolle Fundgrube von Angaben und liefert einen neuen Beweis von der Lebensfähigkeit des großartigen Institutes, dem sie ihre Entstehung verdankt. Wir können daher mit gutem Gewissen unsern Lesern den Universal Catalogue of Books on Art empfehlen und dieselben zugleich auffordern, der Direktion des Unternehmens diejenigen Zusätze und Verbesserungen zugehen zu lassen, die sie etwa zu machen haben, um so die Ausführung der definitiven Ausgabe und die Vollendung des Ganzen zu erleichtern.

A. **Berliner Kunstauktionen.** Auf die neulich angezeigte Rudolph Lepke'sche Versteigerung moderner Bilder vom 16. März folgte kürzlich am 4. April eine weitere Auktion gleichfalls neuerer Gemälde (Katalog 104. Nummern). Von der ersteren liegt uns die Verkaufsliste vor. Bei der Wichtigkeit, welche die Lepke'schen Auktionen zu gewinnen scheinen, erscheint es nicht unangemessen, ein kurzes Resumé zu geben. Von den 98 Nummern gewann etwa die Hälfte einen Preis bis zu 50 Thlrn., ein Viertel ging bis zu 100 Thlr., das letzte Viertel ward um höheren Preis verkauft. Aus diesem letzten Viertel sind hervorzuheben: O. von Wille, „Zechende Landsknechte beim Kartenspiel": 307 Thlr. — M. Michael, „Häusliche Andacht": 240 Thlr. — Plockhorst, „Winzerin am Rhein": 270 Thlr. — Triebel, zwei Landschaften: 156 u. 169 Thlr. 15 Sgr.

Leipziger Kunstauktionen. Nach langer Pause, die durch andauernde Krankheit des Besitzers veranlaßt war, hat das Leipziger Kunstcomptoir (W. Drugulin) wiederum eine Versteigerung von Kupferstichen und einigen Originalzeichnungen anberaumt, welche am 25. April und folgenden Tagen stattfinden wird. — Die nächste Weigel'sche Kunstauktion wird am 9. Mai abgehalten und bringt die Kupferstichsammlung des bekannten Kunstforschers Chr. Schuchardt unter den Hammer.

Die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin hat einen neuen Lagerkatalog (No. IV.), ältere Kupferstiche und Radirungen enthaltend, ausgegeben mit beigesetzten festen Preisen. Unter den Meistern, die besonders reich und mit seltenen Blättern vertreten sind, bemerken wir Dürer mit 81, Rembrandt mit 116, A. v. Ostade mit 42, van Dyck mit 30 Nummern.

Die Frauen in der Kunst betitelt sich ein Abschnitt in dem jüngst ausgegebenen interessanten Lagerkataloge der Firma J. M. Heberle in Köln, deren Besitzer, Herr Lempertz, seine umfassenden Kenntnisse in antiquarischen Dingen gern zur Anlage von Specialsammlungen verwerthet, die in ihrer Zusammenstellung dem Bibliographen, wie nicht selten auch dem Kunstfreunde reiche Belehrung bieten. Der in Rede stehende Katalog bildet die Abtheilung N einer typographischen, autographischen und artistischen Kuriositätensammlung und ist speciell der Kulturgeschichte des schönen Geschlechtes gewidmet. Für die von uns vertretenen Interessen kommen nur die letzten Abschnitte desselben mit ca. 700 Nummern in Betracht, welche Porträts, Ideale weiblicher Schönheit, die Frauenarbeit auf dem Gebiete der bildenden Künste, eine Anzahl Gemälde u. dgl. enthalten.

Wiener Kupferstichauktion. Am 20. d. M. beginnt im Auktionslokale von Miethke und Wawra in Wien (Plankengasse 6) die Versteigerung der vom Historienmaler C. Ruß hinterlassenen Kupferstichsammlung nebst einer Anzahl von Aquarellen, Oelstudien und Handzeichnungen alter und neuerer Meister. Unter den Oelstudien erwähnen wir 80 Blätter von Gauermann aus des Künstlers bester Zeit.

E. M. **Philippe Burty** hat bei Gelegenheit der in den Sälen der Union Artistique Statt gehabten Ausstellung der Werke Paul Huet's seine bereits in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichte Arbeit über diesen Meister, beträchtlich vermehrt, in Buchform erscheinen lassen*). In seinem bekannten liebenswürdigen und geistreichen Style schildert er uns die arbeitsvollen Anfänge von Huet's Künstlerlaufbahn, seine Kämpfe gegen die Akademie, seine so ehrenhaft errungenen Erfolge, und fügt zum Belege bisher noch nicht veröffentlichte Briefe und sonstige Dokumente bei, die ihm die Familie des Verstorbenen mitgetheilt hat. Die von Huet niedergeschriebenen Ansichten, die er uns auseinandersetzt, werfen höchst merkwürdige Streiflichter auf den Menschen und den Künstler. — Ebenso ist Burty's kritische Studie über Huets Werke sehr maßvoll und mit großer Sachkenntniß geschrieben und enthüllt vor unsern Augen einen interessanten Winkel der modernen Landschaftsschule. Ein noch dauerhafteres Interesse sichert aber dem hübschen Bändchen ein beigefügtes, höchst gewissenhaftes und vollständiges, erklärendes Verzeichniß, das nicht nur die Gemälde, Studien und Zeichnungen Huet's sondern auch seine Radirungen, Lithographien, verschiedene Illustrationen und Nachbildungen seiner Werke umfaßt. Außerdem ist diesem Buche, das allen denen willkommen sein wird, die sich für die französische romantische Schule, zu deren schönsten Erfolgen die Landschaft und zu deren wackersten Vertretern Paul Huet zählt, interessiren, eine Original-Radirung Huet's, eine „Waldhütte" darstellend, beigegeben.

Kunstunterricht.

Die Errichtung einer Kunstakademie in Amsterdam ist jetzt beschlossene Sache. Nach zweitägiger Berathung, schreibt die Köln. Zeitung, hat die zweite Kammer den Vorschlag der Regierung zur Gründung der Anstalt angenommen. Die Einrichtungen derselben werden denen der Institute anderer Länder zu gleichem Zwecke ähnlich sein, doch ist aus ihren Lehrfächern die Baukunst ausgeschlossen. Nach holländischer Weise ist das Schulhonorar sehr hoch gestellt, es wird für den ganzen Kursus 100 Fl. für das Jahr betragen. Vorschäge, in dieser Beziehung eine größere Liberalität walten zu lassen, wurden verworfen. Wie auch an anderen Orten werden Preiskonkurse eingerichtet, Medaillen, Reisestipendien ertheilt werden u. s. w. Bisher bestand eine solche Hochschule der Künste in Holland nicht, doch gibt es Zeichenschulen im Haag, Rotterdam, Groeningen und Herzogenbusch, welche auch ferner fortbestehen werden. Obgleich die Volksvertreter über manche Einzelheiten verschiedener Meinung waren, zeigten sie sich im Ganzen dem Vorschlage der Regierung sehr günstig und wären wohl geneigt gewesen, noch mehr zu bewilligen, als die dafür geforderten bescheidenen Mittel.

*) Paul Huet. Notice biographique et critique, suivie du catalogue de ses oeuvres. Paris, impr. Claye. 134 pages.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Dem Rechenschaftsbericht des Kunstvereins für Böhmen für 1868—1869 entnehmen wir folgende Notizen. Die Zahl der Mitglieder hat leider um 197 mit 198 Aktien abgenommen und beträgt sonach nur noch 3462 mit 3834 Aktien. Die Ausstellung lieferte ein günstiges Resultat, indem ein Reinertrag von 667 Gulden dem Fonds für Unterstützung dürftiger Akademiezöglinge überwiesen werden konnte. Für die Verlosung wurden angekauft 37 Kunstwerke für 8132 Gulden, und von Privaten 25 Gemälde für 13,229 Gulden. Der vom Verein gestiftete Fonds für öffentliche Kunstwerke war 1868 auf 61,863 Gulden angewachsen, von denen 3423 Gulden zur Weiterführung des großen, dem Direktor Trenkwald übertragenen Fresko-Gemäldes in der Apsis der Karolinenthaler Kirche verausgabt wurden. Demnächst beabsichtigt der Verein, ein eigenes Ausstellungsgebäude aufführen zu lassen, dessen Hauptsaal auch für öffentliche Koncerte dienen soll.

In New York haben etwa dreißig junge Künstler sich zu einer Gesellschaft unter dem Namen New-York Artist's Union vereinigt, welche einen Ausstellungssalon für Gemälde gegründet hat, der schon im März eröffnet werden sollte.

A. **Berlin.** Während der letzten Zeit war in Duncker's Hofkunsthandlung, später in Sachse's Salon ein Bild ausgestellt, welches in hervorragender Weise die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde in Anspruch nahm: „der Schützenkönig" von Konrad Beckmann. Wie man uns sagte, ist der Künstler geborner Hanoveraner und Schüler Piloty's, und das Bild, bisher im Besitze des Herrn Duncker, nunmehr um einen hohen Preis nach Amerika verkauft. Der Gegenstand und das Kostüm ist dem bayerischen Volksleben entnommen. Der jugendliche Held des Tages im langen weißen Rocke, mit dem Kranze geschmückt, wird von dem gravitätisch ausstaffirten Tambour der Gilde vor die unter freiem Himmel tafelnde Zuschauermenge geführt. In der Mitte auf hohem Lehnsessel thront der Pfarrer mit langer Pfeife, ihm zur Seite sitzen andere Honoratioren. Weiter links ein Tisch mit Frauen, Kindern und älteren Männern, auf deren Gesichtern theilnehmende Freude und Bewunderung einen äußerst lebendigen Ausdruck findet. Zur Rechten des Beschauers ein anderer Tisch mit allerlei Gästen besetzt; einer ist eingeschlafen, er wird von seinem Nachbar geweckt und auf den Zug aufmerksam gemacht, an dessen Spitze der König vom Schießplatze hereinzieht. Im Zuge selbst entwickelt sich ein frischer, lebensvoller Humor, lauter vergnügte Gesichter; den Einen treibt die Feststimmung zu dieser, den Andern zu jener Aeußerung. Im Hintergrunde, vor dem festlich aufgeputzten Bauernwirthshause, bläst die Dorfkapelle. Was dem Bilde seinen ganz besonderen Reiz giebt, das ist die ungemeine Natürlichkeit des psychologischen Ausdruckes, welcher nirgend an Uebertreibung streift, obwohl die große Menge der Figuren dem Künstler die Versuchung nahe genug bringen mußte, zur Steigerung des Ausdruckes die Karikatur zu Hülfe zu nehmen. Wir tragen kein Bedenken den Meister dieses Bildes nach der Seite der Beobachtung hin neben die gefeiertsten Größen unserer Zeit zu stellen, in Bezug auf die naive Auffassung der beobachteten Sujets dürfte er manchem von ihnen überlegen sein. Was die künstlerischen und speciell malerischen Eigenschaften des Bildes betrifft, so läßt die übergroße Fülle von Figuren den Beschauer nicht sofort einen übersichtlichen Eindruck gewinnen; die Bildfläche dehnt sich zu sehr nach der Seite hin aus und das reiche Material würde, wenn die Anordnung mehr auf die Tiefe Bedacht genommen hätte, besser zur Geltung gekommen sein. Doch das ist kein absoluter Nachtheil, ein Anderer würde aus diesem Stoffe drei Bilder gemacht haben. Aber eine Schattenseite — um nicht zu sagen einen Fehler — hat das Bild: der obere Theil, welcher uns den Giebel des Hauses und die Wipfel der herüberragenden Bäume zeigt, hat zu wenig Licht. Die ganze auf den unteren Theil angewandte Farbenscala hält sich in gedämpften Tönen, oben wäre deßhalb ein schärfer einfallendes Licht — vom Himmel sieht man überhaupt nichts — von angenehmer Wirkung gewesen. Der Farbenauftrag ist tüchtig, nicht ängstlich und doch auch nicht von jener virtuosen Breite, die nur zu leicht in Manier übergeht. Nach den Ecken hin

zeigt sich, um den Blick des Beschauers der Mitte zuzulenken, eine allzuleichte Vortragsweise. Sie wird freilich heutzutage von den Virtuosen des Fachs mit Vorliebe gepflegt und von Kunstkennern bewundert; außerdem tritt sie bei Beckmann in verhältnißmäßig diskreter Anwendung auf. Trotzdem möchten wir, auf die Gefahr hin, unseren Kunstgeschmack zu kompromittiren, nicht mit dem offenen Geständniß zurückhalten, daß uns das Princip des „kleinen Farbenflecks“ in seiner jetzt beliebten Erscheinungsform eine äußerst zweifelhafte Errungenschaft der modernen Maltechnik zu sein scheint. — Schließlich verdanken wir derselben Quelle, aus welcher wir die Eingangs gegebenen sachlichen Notizen berichteten, noch die Mittheilung, daß Herr Duncker einen Stich des schönen Bildes vorbereitet. Vielleicht bringen auch wir demnächst unseren Lesern eine Holzschnittskizze.

Berlin. Das Schinkelfest des Architekten-Vereins wurde am 13. März als am Geburtstage des Meisters in hergebrachter Weise gefeiert. Der Arnim'sche Saal zeigte an einer Langwand eine geschmackvolle rothe Drapirung; vor derselben aber stand zwischen hohen Topfgewächsen auf einem einfachen, mit Laubgewinden geschmückten Postament, das sich auf breitgelagerten Stufen erhob, die Kolossalbüste Schinkel's, dessen Haar ein frischer Lorbeerkranz zierte: auf dem Boden von Hellas hatte fromme Pietät seine Zweige für die Feier des Meisters gewunden. Eine glänzende Versammlung von etwa dreihundert Festtheilnehmern zog in die gastlichen Hallen ein. Der Vorsitzende des Architektenvereins, geh. Oberbaurath Koch, erstattete Bericht über das verflossene Vereinsjahr. Er gedachte mit Genugthuung der sehnlich erwarteten, endlich erfolgten Enthüllung eines würdigen Denkmales für den Meister Schinkel in Mitten des Schauplatzes seiner Wirksamkeit. Dann widmete er dem Andenken der in diesem Jahre verstorbenen Vereinsmitglieder ehrende Worte, und berichtete über den Stand der „Hagenstiftung“, welche bei Gelegenheit des fünfzigjährigen Dienstjubiläums des gegenwärtigen Oberlandesbaudirektors von den vielen Verehrern des um die Bauwissenschaft so hoch verdienten Jubilars in's Leben gerufen ist und, zur Unterstützung von Studirenden des Ingenieurfaches bestimmt, in kurzer Zeit ein Kapital von 10,000 Thalern gesammelt hat. Wir heben aus dem Bericht ferner hervor, daß die Reorganisation des Vereins auf breiterer Grundlage durch die am 9. August vorigen Jahres dem Verein verliehenen Rechte einer juristischen Person ihren vorläufigen Abschluß gefunden und sich im Uebrigen vortrefflich bewährt hat. Die Mitgliederzahl und mit ihr die Einnahmen haben sich gehoben, und durch die Uebersiedelung in ein geräumigeres, auf zehn Jahre gemiethetes Lokal hat das Leben in den Vereinssitzungen einen erfreulichen Aufschwung genommen. Sehr unerfreulich dagegen waren die Ergebnisse der Konkurrenzen, sowohl der gewöhnlichen monatlichen, wie ganz besonders der großen Schinkelkonkurrenz. Die Lösung der Preisaufgabe aus dem Gebiete des Hochbaues, Entwurf zu einem Palais für die preußische Hauptbank am Gensd'armenmarkt in Berlin, dem Schauspielhause Schinkel's gegenüber, hat kein einziger Bewerber versucht, und auch für die aus dem Gebiete des Land- und Wasserbaues, Anlage eines großen Flußhafens nebst Schiffahrtskanal bei Breslau, waren nur vier Konkurrenzentwürfe eingegangen. Von diesen hat einer, mit dem Motto „Glück auf“, die absolute Billigung der Prüfungskommission gefunden, und ist deshalb mit dem Preise des Reisestipendiums (von 100 Friedrichsd'or) und der Schinkelmedaille belohnt und unbedingt als genügende Prüfungsarbeit für das Baumeisterexamen angenommen worden. Der Preisgekrönte ist der Bauführer Johann Karl Adolph Scheinert aus Sprottau. Eine zweite Arbeit konnte nur bedingterweise als Prüfungsarbeit zugelassen werden.

Es wurde vielfach über die Gründe dieser auffallend schwachen Betheiligung an einer so ehrenvollen Konkurrenz reflektirt, und das wichtigste Moment für die Erklärung der Thatsache in der jetzt in Kraft getretenen neuen Prüfungsordnung für die Architekten gefunden, in Folge deren dem Laureatus der Konkurrenz nicht mehr wie früher die Ersparniß eines ganzen Jahres zu Theil wird. Jedenfalls war der Eindruck ein sehr peinlicher. Der Ministerial-Direktor Mac Lean, der in Abwesenheit des Ministers den Preis überreichte, suchte — unseres Erachtens ohne Noth und mit Unrecht — die Erklärung des Vorredners anzufechten, nach der eine überwiegende Bevorzugung des schneller und besser lohnenden Ingenieurfaches unter dem Drucke der im Allgemeinen materiellen Zeitrichtung und andererseits die große Schwierigkeit der gestellten Aufgabe einen nicht unwesentlichen Theil der Schuld tragen sollte, täuschte indessen die Erwartung der Zuhörer empfindlich, als er schloß, ohne seinerseits eine plausiblere Erklärung der fatalen Erscheinung gegeben zu haben.

Den Festvortrag hielt der Bauinspektor Neumann über das Ziel der Baukunst, welches ihm darin besteht, „diejenigen Formen zu finden, welche den durch die Kunst darstellbaren Ideen unserer Zeit den vollkommen entsprechenden künstlerischen Ausdruck verleiben.“ Schinkel hat, wenn man die Gesammtheit seines Schaffens als Einheit in's Auge faßt und den scheinbaren Widerspruch zwischen der Begeisterung seiner Jugend für die gothische Kunstform und der späteren Abwendung von derselben zu lösen versucht, den Weg gezeigt, der zu diesem Ziele hinführt. Dies kann nämlich nicht durch Wiedererweckung einer einzelnen Kunstform der Vergangenheit erreicht werden; sondern jede architektonische Gestaltung hat für eine bestimmte Richtung des menschlichen Denkens, Wollens und Empfindens den möglichst guten Ausdruck gefunden; und da keine neuen Formen mehr zu erfinden sind, so kann nur durch passende Kombination und Verwerthung der überkommenen Formenelemente, und zwar aller, die erschöpfende Formensprache für die Ideen unserer Zeit gewonnen werden. Das hat Schinkel wohl eingesehen, und in einer Anzahl von Werken aus seiner reifsten Zeit eine Verschmelzung der überlieferten Bauformen, insonderheit der beiden Hauptgegensätze des klassischen Hellenenthums und des romantischen Germanenthums, vollkommen bewußter Weise angestrebt. Daß ihm die entgültige Lösung der Aufgabe trotzdem noch nicht gelungen, kann nicht befremden, da die künstlerische Formulirung der Ideen einer neuen Zeit stets das Werk von Generationen gewesen. Gewonnen aber ist seit Schinkel unzweifelhaft eine gründliche und allseitige Kenntniß von den architektonischen Grundgestaltungen der früheren Kunstepochen, ohne die eine gesunde Wiederbelebung unmöglich ist, und eine Erweiterung der technischen Hilfsmittel, die der Idee in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel eine früher kaum geahnte Freiheit gestattet. Auf dieser Basis kann und wird sich die Architektur unserer Zeit erfolgreich und fruchtbar entwickeln.

Dies etwa die einfachen und im Allgemeinen ziemlich richtigen Grundgedanken der Rede; für die Entwickelung derselben aber hatte sich der Vortragende einer so abstrakten Denkweise und einer so kühnen Konstruktion aus der Idee beflissen, daß man sich unwillkürlich daran gemahnt fand, im Jahre der Säkularfeier Hegel's zu stehen. Vom Boden der Thatsachen gänzlich losgelöst, gab der Redner einseitige Charakteristiken willkürlich statuirter Gegensätze, wie er denn z. B. die Gothik so absolut als die Blüthe der mittelalterlichen Kunst anschaute, daß er, unbekümmert um den Einschnitt, den ihr Auftreten in die Entwicklung der künstlerischen Ideen und der Formenelemente macht, die gothischen Formationen sans façon und ohne von anderen auch nur Notiz zu nehmen als Repräsentanten des mittelalterlichen Geistes behandelte. Hätte er sich vergegenwärtigt, daß jedes Zeitalter etwas Unvergängliches und Ewig-gültiges in sich auslebt, daneben aber auch seine Schranken hat und sich nach gewissen Richtungen überlebt, — so würde er vielleicht gefunden haben, daß beide Theile des mittelalterlichen Wesens in der Kunst in verschiedener Form gesondert zum Ausdruck gelangt sind. Einer Empfindung hiervon konnte er sich auch nicht erwehren, und er hatte alle Hände voll zu thun, seinen Aufstellungen die nöthigen Ergänzungen und Beschränkungen beizugeben, um die flagrantesten Entstellungen des Thatbestandes zu bemänteln, und die Zusätze wiederum einzudämmen und zu verklausuliren, um ihre Wucht nicht die Grundsäulen seines Systems zertrümmern zu sehen. So entstand aus kaleidoskopisch wechselnden und wiederkehrenden Kombinationen von den Begriffen des „Guten, Wahren und Schönen“, mit „sittlicher Weltordnung“, den Gegensätzen von „Klassisch“ und „Romantisch“ und noch einer Anzahl ähnlicher Stichwörter, der künstliche Bau einer anderthalbstündigen, nur zu sehr durchdachten Rede, deren architektonischer Systembau mit den krystallinisch regelmäßigen Bildern des Kaleidoskop das gemein hatte, daß die strenge Konsequenz der Konstruktion nur trügerischer Schein und aus einer beliebig zufälligen Komplexion vieldeutiger Elemente durch raffinirte Reflexion scheinbar dargestellt war.

Das aus den ersten Kapacitäten der Kunst und der Wissenschaft und einer erlesenen Anzahl kunstliebender und kunstverständiger Laien zusammengesetzte Publikum hatte guten Ton genug, mit Aufbietung aller Spannkraft dem Redner

auf den wunderlich verschlungenen Irrwegen seiner luftigen Spekulation gehorsam und geduldig zu folgen, und war selbst so freundlich, ihm am Schluß denjenigen Beifall nicht zu versagen, dessen Mangel dem öffentlich Auftretenden ein Gefühl der Beschämung verursachen würde. Das Gefühl aber, einem unbegreiflichen und unvermutheten Anachronismus begegnet zu sein, war allgemein und ungetheilt: selbst Anhänger der Hegel'schen „absoluten Konstruktion" mußten ihre Uebereinstimmung mit diesem Urtheil bekunden.

Sehr dankenswerth war die Aufmerksamkeit des Festkomité's, welches sämmtliche in dem Vortrage angezogene Zeichnungen und Entwürfe Schinkel's aus dem Schinkelmuseum entliehen und im Saale ausgestellt hatte. Es wurden so wenigstens die paar Punkte, in denen der Ideenüberschwang des Redners das Gebiet der Thatsachen berührte, für alle Hörer klar gelegt.

Der Rede folgte das opulente Festmahl, dessen Genüsse durch trefflichen Quartettgesang, der auch die mit dissonirenden Klängen schließende Preisvertheilung durch die edel freundlichen Weisen „dem Verdienste seine Kronen" aus der Oper „das Donauweibchen" zu einem harmonischen und befriedigenden Ende geführt hatte, erhöht wurden. Oberlandesbaudirektor **Hagen** brachte den Toast auf Schinkel aus, dessen geistiges Bild er geschickt und wirkungsvoll durch eine Blüthenlese seiner Aussprüche lebendig gemacht hatte. Professor **Lucae** feierte in schwungvollen und lebhaftesten Anklang findenden Worten den Vorredner, dessen geistiger Jugendfrische er noch lange Dauer wünschte. Telegramme von nah und fern, gereimt und ungereimt, und ihre witzigen, mitunter selbst geistvollen Erwiederungen würzten den Schluß des Mahles, das in gehobenster Stimmung verlief und die Genossen der schönen Feier bis in die Morgenstunden zusammenhielt.

Eine besonders freundliche Ueberraschung machte das Komité den Festtheilnehmern durch Ueberreichung einer trefflich gelungenen großen Photolithographie der Gebrüder **Burchard** hier nach **Schinkel's** meisterhafter Federzeichnung des **Wasserfalles bei Gastein** aus dem Jahre 1811.

B. M.

Der Schlesische Kunstverein hat seinen 19. Jahresbericht (1868—69) veröffentlicht. Wir entnehmen demselben folgende Notizen. Der Ausstellungscyklus der verbundenen nordostdeutschen Vereine Danzig, Königsberg, Elbing, Stettin, Breslau und Görlitz ergab an angekauften Kunstwerken die Summe von 36,369 Thalern, ein Ergebniß, welches nur im Jahre 1861 übertroffen wurde. Auf Breslau entfallen allein 14,550 Thaler, für welche Summe 204 Gegenstände für die Vereinsverlosung und 24 von Privaten erworben wurden. Für das „zukünftige" Museum wurde O. Begas „Friedrich der Große in der Schloßkapelle zu Charlottenburg" und ein Porträt K. von Holtei's von O. **Kreyher** angekauft, zum Vereinsblatt ein Stich von **Habelmann** nach **Amberg's** „Abendglocke" bestimmt. Die Zahl der Mitglieder betrug 1907 mit 1990 Aktien.

Vermischte Kunstnachrichten.

gμ. **Ein neuer Künstlername** ist im Begriff in **Paris** — man möchte sagen, sich ganz im Stillen zur Berühmtheit aufzuschwingen, wenn nicht einem derartigen Satze der Schein des Widerspruchs allzustark anklebte. Seit etwa zwei Jahren hörte man mehrfach von außerordentlichen Aquarellen und Federzeichnungen reden, welche die Goupil'sche Kunsthandlung besitze, von der Hand eines gewissen **Fortuny**. Eine kleine Zeichnung mit diesem Namen war Herrn Goupil in die Hände gefallen, und auf sein Befragen erfuhr er, daß dieser junge Künstler, aus Toledo gebürtig, Schüler der Akademie von Barcelona gewesen, seine Studien dann in Rom gemacht habe und noch dort lebe, und daß die fragliche Zeichnung gegen eine einfache Jagdflinte eingetauscht worden sei. Der rührige Verleger und Geschäftsmann besann sich nicht lange, sondern ging nach Rom, von wo er den Künstler, dessen anspruchslose Natur sich leicht in die ihm gemachten Vorschläge fügte, nach Paris brachte. — Seit drei Wochen nun ist in der Goupil'schen Kunsthandlung ein Oelbild mit der Bezeichnung M. Fortuny ausgestellt. Durch die, welche das Bild gesehen hatten, verbreitete sich die Nachricht wie ein Lauffeuer, und jeder neue Beschauer wurde ein Bewunderer und ein Lobpreiser. Das Bildchen stellt ein spanisches Brautpaar und dessen Begleitung vor, das in der Sakristei einer Madrider Kirche den Heirathsvertrag unterzeichnet. Es ist eine Komposition von etwa 20 Figürchen in dem Größenmaß, wie es bei Meissonier gewöhnlich ist, und zu dem Vergleich mit Meissonier fordert überhaupt das Ganze unvermeidlich heraus; denn es steht in Bezug auf Schärfe der Zeichnung, Verständniß der Form und Meisterschaft der Behandlung vollkommen auf seiner Höhe, wenn auch in der Festigkeit der Modellirung und Gediegenheit der Ausführung der junge Meister den älteren nicht erreicht. Von Nachahmung ist übrigens nirgends etwas zu verspüren, nur in der Zeichnung und Ausführung der Hände läßt sich eine Einwirkung Meissonier's nicht verkennen. Worin aber der junge Spanier dem französischen Meister sich ohne alle Frage überlegen zeigt, das ist die geistreiche Lebendigkeit, welche die ganze Komposition durchzieht und beseelt, das ungemein Heitere und Blühende in der Farbenstimmung, welches durch die malerische, bunte spanische Tracht vom Anfang des Jahrhunderts so sehr begünstigt wird, und endlich — though last not least — das Element der Weiblichkeit, welches bekanntlich dem französischen Meister Meissonier ganz fern liegt, während Fortuny dasselbe auf eine Weise betont, daß es, als Jedem willkommene, im rechten Maße eingestreute Würze das ganze, frisch gebotene Gericht durchdringt. — Fortuny wird geschildert als ein sehr ehrenwerther Charakter, einfach in seinen Sitten und seiner Lebensweise, bescheiden in seinen Ansprüchen, eine ächte Künstlernatur, in ungewöhnlichem Grade gleichgiltig gegen Lob und Tadel. Die Zumuthung, sein Bild in den Champs-Elysées auszustellen, soll er standhaft zurückgewiesen haben, und je mehr man ihm den außerordentlichen Erfolg, den dasselbe unfehlbar haben würde, vorstellte, desto entschiedener beharrte er bei seiner Weigerung. Thatsache ist, daß das Bild nicht auf dem nächsten Salon erscheinen wird. Die Verlagshandlung von Goupil, glücklich in dessen Besitz, hat bis jetzt keiner noch so verlockenden Anerbietung, es abzutreten, Gehör gegeben. —

Ueber den Geburtstag von Rubens bemerkt Hr. **Fahne** in der Köln. Zeitg. Folgendes: „In allen Streitschriften über den Geburtstag des großen P. P. Rubens wird angenommen, daß er 1577 geboren sei; es ist dies aber nach seiner Grabschrift unmöglich. Nach dieser starb er am 30. März 1640, 64 Jahre alt. Wäre nun 1577 sein Geburtstag gewesen, so würde er an seinem Todestage nur 62 Jahre alt gewesen sein. Um aber am 30. März 1640 64 Jahre alt genannt werden zu können, konnte Rubens nur zwischen dem 1. April 1575 und 30. März 1576 das Licht der Welt erblickt haben: im ersteren Falle war er am 30. März 1640 64 Jahre 11 M. 30 Tage, im letzteren Falle genau 64 Jahre alt. Neben dieser Thatsache ist noch eine andere zu berücksichtigen, nämlich daß es damals vielfach Sitte war, einem Täufling den Namen desjenigen Heiligen zu geben, dessen Andenken an seinem Geburtstage im Kalender verzeichnet stand. War doch selbst Johann Rubens, der Vater unseres Künstlers, nach dem Kalender-Heiligen Johannes Abbas in der Taufe benannt worden. (NB. die Abschrift des Denksteins bei Michiels ist irrig, es giebt keinen XIX Calendas Aprilis; es muß statt dessen XIV Calendas Aprilis gelesen werden.) Wenn nun aber P. P. Rubens auf Peter- und Paulstag (29. Juni) geboren ist, so kann es unbedingt nur am 29. Juni 1575 gewesen sein. Liest man aber mit diesen, wie mir scheint, unbestreitbaren Voraussetzungen die Urkunden, welche Backhuizen van den Brink in seinem „Les Rubens à Siegen" ans Licht gefördert und Professor A. Spieß in seinen „Mittheilungen über die Familie Rubens" vermehrt hat, so kann auch nicht einen Augenblick mehr gezweifelt werden, daß P. P. Rubens zu Siegen geboren sein muß, daß er im zweiten Lebensjahre nach Köln kam und nach vollendetem 12. Jahre diese Stadt verließ."

* **In der Krypta von S. Gereon zu Köln** sind gegenwärtig höchst bemerkenswerthe Restaurationsarbeiten im Zuge, über welche wir einem Berichte der Kölnischen Zeitung folgende Notizen entnehmen. Die ganze Unterkirche war ursprünglich mit Wandgemälden und Bodenmosaiken geschmückt, welche jedoch in Folge langer Vernachlässigung, mannigfacher Uebertünchung und Zerstörung allmählig in einen traurigen Zustand gerathen waren. Der Mosaikfußboden war in einzelnen Fragmenten wild durch einander zerstreut, in den Estrich zwischen anderem rohen Plattenwerk eingelassen, theilweise ganz aufgelöst und zerbröckelt; die einzelnen Steinchen lagen haufenweise in den Winkeln umher; Niemand glaubte mehr an die

Möglichkeit einer Rettung. Trotzdem ist dieselbe jetzt gelungen. Der Maler Tony Avenarius unterzog sich der mühseligen Arbeit, den Zusammenhang der zerbröckelten Theile zu finden und wieder herzustellen. Es ergaben sich 600 einzelne Fragmente, welche zusammengesetzt eine Folge von Bildern auf einem Flächenraume von etwa 1200 Quadratfuß bilden. Hr. Avenarius hat alle diese Bruchstücke durchgezeichnet und dann ihre Zusammengehörigkeit durch wiederholtes Versuchen und Aneinanderpassen festgestellt. Es ergaben sich fast lebensgroße Figuren, farbig auf weißem Grunde mit ornamentalen Einfassungen und theils mit Inschriften in schwarzen römischen Buchstaben. Sie stellen Geschichten aus dem alten Testamente dar, Samson, David u. s. w., dazu die zwölf Zeichen des Thierkreises in Medaillons. Die Bilder lassen sich im Wesentlichen aus den vorhandenen Stücken herstellen, das einfassende Ornament und die Füllungen müssen dagegen zum großen Theil neu gemacht werden. Für die ursprüngliche Anordnung des Ganzen fand sich leider kein Anhaltspunkt; doch verfährt man bei der Restauration nach Maaßgabe ähnlicher alter Werke und hofft auf diese Weise das Mosaik wenigstens annäherungsweise so herstellen zu können, wie es ursprünglich war. Aus welcher Zeit die Mosaiken stammen, ist bisher nicht mit Sicherheit ermittelt. Der Styl ist jedenfalls ein sehr unentwickelter, Komposition, Zeichnung und Technik sind unbehülflich und roh; die Gestalten des Thierkreises haben einen ganz barbarisch-phantastischen Typus. Das Material ist seltsam gemischt: farbiger römischer Marmor, dann ein weicher Stein, ähnlich dem Solenhofener Lithographiestein, endlich Stückchen von rothen römischen Ziegeln. Auf einen Quadratfuß gehen etwa 600 Stückchen, die in feinen Kalkmörtel eingesetzt sind. — Nach Ueberwindung der angegebenen Schwierigkeiten hat Hr. Avenarius dann seine Aufmerksamkeit den Malereien zugewandt und vorläufig zwei der Gewölbe in Arbeit genommen. Nach sorgfältiger Entfernung der neueren Tünchen und Uebermalungen fanden sich die ursprünglichen Malereien noch so kenntlich, daß sie vollkommen hergestellt werden können, was denn auch bei einem der Gewölbe schon geschehen ist. Die Malereien stammen ihrem Style nach vermuthlich aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Sie sind mit sicherer Hand, nicht gerade sehr sorgfältig, aber mit Geschick und nicht durch Schablone in derben schwarzen Konturen auf weißem Gypsgrunde gezeichnet und mit einfachen Localfarben ausgefüllt; die innere Form ist nur mit leichten schwarzen Linien angegeben. Die Gräten der Gewölbe sind mit farbigen Streifen markirt, aus den Ecken erhebt sich grünes Laubornament mit rothen Rosen; in den Gewölbfeldern stehen, oder schweben vielmehr, die heiligen Gestalten mit Spruchbändern, worauf ihre Namen in Majuskelschrift stehen. In dem bereits hergestellten Gewölbeviereck linker Seite befindet sich in einer Glorie die heilige Dreifaltigkeit mit den Symbolen der vier Evangelisten, dann die heiligen Augustinus, Maternus, Antonius Abbas, Cosmas, Bartholomäus, Sylvester, Erasmus, Jodocus und Georgius. In dem Gewölbe zur rechten Seite, welches in Arbeit ist, befindet sich der Weltheiland in der Glorie und die Heiligen Bonifacius, Quirinus, Eustachius, Katharina, Barbara, Agnes. Das zwischen beiden befindliche Gewölbe in der Mitte enthält nur Blumen- und Laubornamente. Das Ornament in diesen Malereien zeigt noch den romanischen Stil, während die Figuren schon an die Weise der gothischen Periode erinnern. Der Erfolg der bisherigen Arbeiten ist so vollkommen, daß man nur wünschen kann, die Arbeit von so geschickter und gewissenhafter Hand fortgesetzt und auf die übrigen Theile der Krypta ausgedehnt zu sehen. Die Wandmalereien werden freilich zum Theil sehr große Schwierigkeiten bieten. Die Wände sind mit lebensgroßen Heiligengestalten bemalt, die wohl hundert Jahre jünger als die ursprünglichen Gemälde der Gewölbe, jedoch viel mehr zerstört und theilweise ganz erloschen sind. Die unvernünftigen Restaurationen des Jahres 1820 haben hier viel geschadet; indem man damals kolossale Steinsarkophage als Altäre an die Wände baute, hat man die unteren Hälften der Bilder verdeckt und zerstört, das Uebrige ist abgeputzt worden und wohl dadurch noch mehr verblaßt, theils auch ganz abgefallen: hier und da lassen die Bilder auch frühere Retouchen vermuthen. Was sich jetzt davon erkennen läßt, zeigt eine breite, schwungvolle Zeichnung im Style der kölnischen Meister vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Den Gewölbebildern mehr entsprechend ist ein Gemälde über der westlichen Eingangsthür, Christus am Kreuze mit Maria, S. Johannes und Engeln, wahrscheinlich aber auch schon früher retouchirt. Wenn die jetzt begonnene Restauration der Gruftkirche vollendet sein wird, wenn der an sich nicht unschöne Altaraufsatz aus der Renaissancezeit und die ungeheuren Steinsärge entfernt sein werden, wie man beabsichtigt, Wände und Fußboden ihren ursprünglichen Bildschmuck wieder haben werden, dann wird das alte Bauwerk wieder in seiner ganzen ernsten Pracht und Majestät dastehen. Wie wir hören, sind Geistlichkeit und Kirchenvorstand eifrig für die Vollendung bestrebt, an Geldmitteln pflegt es bei solchen Unternehmungen in Köln auch nicht zu fehlen, und nach dem schon Geleisteten zu schließen, besitzt man in Herrn Avenarius einen so kundigen, sorgfältigen und gewissenhaften Restaurator, daß die Sache nicht wohl in besseren Händen liegen kann.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Andresen, Andr., Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke. Auf Grundlage von Heller's prakt. Handbuch für Kupferstichsammler bearbeitet. 1. Band, erste Hälfte. VIII u. 400 Seiten. gr. Lex. 8. Leipzig, T. O. Weigel.

Justi, Carl. Die Verklärung Christi. Gemälde Raphaels in der Pinakothek des Vatican. Eine Rede. 39 S. gr. 8. Leipzig, F. C. W. Vogel. 10 Sgr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 3.

Gegenwart und Zukunft der Kunst. — Neue Kirche zu Neunkirchen bei Trier. Von Wiethase. (Mit Holzschn.). — Geschichte der christlichen Grabschriften. 8. Die Periode von der Reformation bis zum dreißigjährigen Kriege.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1869. Heft IV.

Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone. Abtheilung: Malerei. Von Otto Mündler. (Schluss.) — Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Akten der Grossherzoglichen Kunst-Anstalten zu Weimar. Mitgetheilt von Dr. A. von Zahn. — Entgegnungen und Berichtigungen von Ernst Förster. — Der Kampf der Breslauer Malerzunft um ihre Privilegien im XVI. und XVII. Jahrhundert. Von Alwin Schultz. — Zu Michelangelo's Statue Julius II. Von Herman Grimm. — Bibliographie und Auszüge.

Gewerbehalle. 1870. 3. Heft.

Italienische Renaissanceverzierungen vom Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia. — Romanische Rosetten vom Baptisterium zu Parma. XII. Jahrh. — Renaissance-Kapitäl vom Palast Scrofa zu Ferrara. — Schmuckkästchen, Florentiner Arbeit des 16. Jahrh. — Modernes: Bauverzierung; Flachmuster für Parquets; ländlicher Pavillon; Polsterstuhl und Tisch für Speisezimmer; Waschtisch; Möbel im Style Louis XVI; Kronleuchter in Bronze; Kamingitter; Bronze-Tisch; Bronze-Tisch mit Schale und Gas-Arm; Posamentirarbeiten; römische Goldwaaren.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Märzheft.

Overbeck, par M. René Ménard. (Mit Holzschn.) — Prud'hon, par M. Ch. Clément. (Mit Holzschn. und einer Radirung von Leop. Flameng.) — Rabelais, dessinateur, par M. Champfleury. (Mit Holzschn.) — Collection San Donato, les curiosités, par M. Ph. Burty. (Mit einem Stich nach Tizian's Christus in Emaus von Rosella). — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud, par M. Eug. Müntz. — L'exposition de Lyon. — Une epée du XIII siècle, par Ed. de Beaumont. (Mit Holzschn.)

Chronique des Arts. Nr. 11—13.

L'enseignement du dessin rendu obligatoire dans les écoles primaires de l'Autriche, par M. Eug. Müntz. — La collection La Caze, par M. Ph. Burty. — La société des professeurs de dessin allemands. — Victor Parmentier, par M. Jules Cousin.

Journal des Beaux-arts. Nr. 5 u. 6.

Joost van den Vondel et les monuments élevés à sa gloire. — Les peintures historiques du palais ducal par Slingeneyer.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 72.

Ueber perspectivische Fehler in der Porträtphotographie. Von Dr. H. Vogel. — Ueber Herstellung grosser Negative. Referat von C. Quiddo. — Gemoser's Lichtdruck. (Mit 1 Photographie.)

Inserate.

Leipziger Kunstauktion.

9. Mai 1870.

Die reiche Kupferstichsammlung des Herrn Chr. Schuchardt, Museums-Directors in Weimar.

Rud. Weigel's Kunstauktion.

[81] Dr. A. Andresen.

Albrecht Dürer Verein.

[82] Behufs der demnächst stattfindenden Wahl des Gedächnißblattes für 1870, werden die verehrlichen Herrn Künstler (Kupfer- und Stahlstecher), welche Anerbietungen zu machen gedenken, eingeladen, sich von heute an

binnen vier Wochen

an das unterfertigte Direktorium des Vereins wenden und Probeblätter mit Preisangabe an dasselbe einsenden zu wollen.

Nürnberg den 26. März 1870.

Das Direktorium des Albrecht Dürer-Vereins.

Drugulins 48. Kunst-Auction.

[83] *Den 25. April* mehrere werthvolle Sammlungen von

Kupferstichen und Radirungen.

Kataloge gratis, franco gegen franco.

W. Drugulin in Leipzig.

---

[84] In unterzeichnetem Verlage erschien soeben:

Schweizerisches

Kunst-Album.

Holzschnitte nach Originalien schweizerischer Künstler.

Erste Sammlung.

16 Blatt. hoch Fol. auf feinem Kupferdruckpapier eleg. cart. Preis 1 Thlr.

Haller'sche Verlagshandlung in Bern.

---

[85] Von meinem grossen Lager-Kataloge Nr. 74,

Kulturgeschichte und Kuriositäten

in Druckschriften, Fliegenden Blättern, Bildern, Autographen und Monumenten, erschien soeben die Abtheilung N:

Die Frauen, in der Geschichte, im Hause, in der Gesellschaft, Liebe & Ehe, Literatur zc. sowie reiche Auswahl von Frauen-Arbeiten im Gebiete der zeichnenden Künste.

2059 Nummern, Preis 2 Sgr.

Dieser Katalog ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen, und wird auch bei Einsendung des Betrages durch den ganzen deutschen Postbezirk franco von mir versandt.

J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln.

Kupferstecher,

welche im Radiren geübt sind, wollen unter Einsendung von Probeleistungen und Angabe der Honorar-Forderungen ihre Adresse aufgeben bei der Expedition d. Bl. [86]



Berliner Kunst-Auction.

Am 25. April u. folg. Tage

Kupferstich-Versteigerung.

Nachlass d. General Gessler (Dilaver Pascha), Professor Carl Schulz etc.

Der 150 Nummern umfassende Katalog enthält ausser guten Grabstichelblättern (dabei viele avant la lettre) auch interessante Radirungen, Zeichnungen und Kunstbücher.

Kataloge franco u. gratis.

Rudolph Lepke.

Auctionator für Kunstsachen.

Berlin, Kronenstr. 19a. [87]

Kunst-Auktion in Wien.

Montag den 20. April und die darauf folgenden Tage bringen wir die reiche Sammlung alter Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen zc. zc. aus dem Nachlasse des Professors und Historienmalers C. Ruß zur öffentlichen Versteigerung.

Kataloge durch uns und die bekannten Buch- und Kunsthändler, die auch Aufträge übernehmen.

Miethke & Wawra,

[88] Kunsthändler in Wien.

---

[89] Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an auf die bei J. Engelhorn in Stuttgart erscheinende:

Gewerbehalle 1870

Jährlich 12 Lieferungen: à 9 sgr. = 30 kr. südd. = 1 Fr. 10 Ct.

Reiche Sammlung von Ornamenten und Abbildungen aller Gegenstände der Kunstindustrie mit ausführlichen Detailzeichnungen in natürlicher Größe und Anweisungen für die Praxis.

Die Jahrgänge 1863—1866 sind fortwährend à Thlr. 3. = fl. 4. 48.; 1867—1869 à Thlr. 3. 18. = fl. 6. zu haben.

Nr. 14 der Kunst-Chronik wird Freitag den 6. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. Mai.



Nr. 14.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Otto Mündler †.

Schon wieder hat der Tod einen ausgezeichneten Fachgenossen und theuren Freund mit jähem Griff aus unsrer Mitte weggerissen: Otto Mündler starb, vom Gehirnschlage betroffen, am 14. April zu Paris, 59 Jahre alt. Eines der scharfsichtigsten Kenneraugen hat sich damit für immer geschlossen, einer unserer geistvollsten und liebenswürdigsten Schriftsteller für immer die Feder niedergelegt, und über dem reichen Schatze goldener Kunsterkenntniß und Erfahrung, aus welchem der Dahingegangene jedem Strebenden, der ihm nahe trat, mit freigebiger Hand zu spenden pflegte, schloß sich das Grab. Wir vollends, denen er vom Anbeginn unseres gemeinsamen Wirkens bis zum letzten Athemzuge als treuer Berather und Helfer zur Seite stand, haben Ursache, seinen Verlust als einen unersetzlichen zu betrauern. Bequem gefällig, schlecht und recht allem Guten und Schönen zugethan, sicher in seinem Wissen, anziehend in der Darstellung und dabei von stets gleichwägender Gerechtigkeit im Urtheil, war er uns ein rechtes Ideal des kunstgebildeten Mannes, welchem der stete Verkehr mit den höchsten Gütern der Menschheit die Weihe edelmüthiger Gesinnung ertheilt hat.

Otto Mündler war am 3. Februar 1811 zu Kempten in Bayern geboren, wo sein Vater, Otto Philipp, das Amt eines Lehrers der französischen Sprache am dortigen Gymnasium, später das eines Subrektors an der Realschule bekleidete. Als Erstgeborener von elf Geschwistern von den Eltern für den geistlichen Stand bestimmt, bezog er nach beendigter Gymnasialzeit, 17 Jahre alt, die Universität München. Hier wohnte er bei einem Anverwandten, dem Bildhauer Leeb, und dem Umgange mit dem Vetter und dessen Gattin, einer Römerin von Geburt, ist ein für sein Leben entscheidender Einfluß zuzuschreiben. Nach einjährigem Aufenthalt in München, wo er besonders den philologischen Studien oblag, ging er nach Erlangen, um dort während dreier Jahre sich seinem Fachstudium, der Theologie, zu widmen. Indeß vernachläßigte er auch die von ihm mit besonderer Vorliebe betriebenen Sprachstudien nicht und ließ sich von Rückert, an welchem er von jener Zeit an mit treuer Verehrung hing, in das Spanische sowohl wie auch in das Sanskrit einführen. Mit aller Begeisterung eines jugendlichen Herzens für große Ziele und ideale Zwecke dem Burschenleben zugethan, übte er als Sprecher der Verbindung, der er angehörte, einen belebenden Einfluß auf seine Kommilitonen aus, die an ihm ein leuchtendes Vorbild patriotischer Sinnesart und deutscher Wahrhaftigkeit fanden. Die Ferienzeiten benutzte er gern zu Ausflügen nach Pommersfelden, wo er sich oft den ganzen Tag in die Galerie einschließen ließ, um ungestört seiner Bilderliebhaberei und seinen ersten ernstlicheren Kunststudien nachgehen zu können.

Sein fünftes und letztes Studienjahr verbrachte Mündler in Berlin und bestand sodann im Herbst 1833 seine theologische Prüfung in Ansbach, wo er auch einige Male in der Stadtkirche gepredigt hat. Um sein Fortkommen zu suchen, nahm er bald darauf, im Januar 1834, eine Stelle als Hauslehrer in Launay am Genfer See an und wandte sich von dort im Frühjahr 1835 nach Paris. Nach einigen Monaten seines dortigen Aufenthalts fand er eine Stelle als Haushofmeister bei dem Sohne eines Deputirten aus Bordeaux, Questier mit Namen, welche ihm erlaubte, seinen Aufenthalt in Frankreich zu verlängern, und ihm zugleich Gelegenhei[t] gab, zum ersten Male seine Kunststudien praktisch z

zu verwerthen. Sein Brodherr, der eine nicht unbedeutende Gemäldesammlung besaß und diese zu veräußern wünschte, nahm keinen Anstand, Mündler, dessen Fähigkeiten er erkannt hatte, mit dem Verkaufe der Bilder zu betrauen, den dieser auch alsbald in Paris ins Werk setzte. Dieser Auftrag hat ohne Frage über unseres Freundes ferneren Lebensgang entschieden. Die Theologie wurde für immer dem Kunststudium geopfert, und der Gemäldehandel gewährte leicht die geringen Mittel, deren Mündler zu seinem Unterhalte bedurfte; denn der einzige Luxus, den er trieb, war seine Kunstsammlung, zu welcher einige Stücke aus dem ehemals Questier'schen Besitz den ersten Grund gelegt hatten.

Zur Erweiterung seiner Kenntnisse und seiner Verbindungen entschloß er sich, im August 1837 nach England zu gehen, wo er ein halbes Jahr verweilte. Im Sommer 1842 fand sein langgehegter Wunsch, Italien zu sehen, Erfüllung; am 22. Oktober betrat er zum ersten Male den kunstgeweihten Boden Roms, von wo er, bereichert durch Studium und Erfahrung, nach Paris zurückkehrte. Bei einer zweiten Reise nach London, 1845, lernte er Sir Charles Lock Eastlake kennen, und aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich bei wiederholtem Besuche Englands eine dauernde freundschaftliche Verbindung, in Folge welcher Mündler im Jahre 1855 zum ausländischen Agenten der Nationalgalerie in London auf die Dauer von zwei Jahren ernannt wurde.

Die meisten seiner dreizehn Reisen nach Italien hat er mit diesem feingebildeten Manne gemacht, dessen Wesen und Wirken er uns im vorigen Jahrgange der Zeitschrift so meisterhaft schilderte. Wie wir ein gutes Theil von Eastlake's Wirksamkeit, welcher England den Grundstock seiner Nationalgalerie verdankt, der kundigen Hülfe Mündler's zuschreiben dürfen, so theilte dieser mit seinem ehemaligen Gönner und Freunde auch jenen seltenen Verein von Eigenschaften des Geistes und des Herzens, welchen er in Eastlake verehrte und liebte: die umfassendsten Kenntnisse, verbunden mit rührender Bescheidenheit, alle Fähigkeiten und Vorzüge der echten Weltbildung bei gänzlicher Abwesenheit von Eitelkeit und Selbstsucht. Auch darin waren sich die Beiden gleich, daß sie bei aller Vielseitigkeit der Bildung und in dem stets erneuten Verkehr mit der Fremde ein Jeder die nationale Art des Denkens und Empfindens treu bewahrt hatten. Obwohl Mündler den bei Weitem größeren Theil seines Lebens in Paris zubrachte und mehrere fremde Sprachen, außer dem Französischen besonders das Italienische und Englische, vollkommen beherrschte, blieb er doch ein echter Deutscher und der deutschen Wissenschaft und Literatur mit Begeisterung zugethan. Seine Lieblingsdichter waren Goethe und Rückert; Letzteren pflegte er aufgeschlagen neben sich liegen zu haben und liebte es, dessen Sprüche Freunden [illegible]sagen. Ebenso kolossal wie seine Bilderkenntniß und sein Gedächtniß für künstlerische Beobachtungen war seine Belesenheit in der kunstwissenschaftlichen Literatur. Jedes neue Werk von Bedeutung arbeitete er auf's gewissenhafteste durch und war auch auf Gebieten, in welchen er niemals als Schriftsteller auftrat, wie z. B. auf dem der Kunstgeschichte des klassischen Alterthums, in erstaunlicher Weise unterrichtet.

Mündler's erste größere Schrift war der „Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée national du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux, Paris, 1850", 230 S. 8. Sie machte in Paris das größte Aufsehen und stellte ihren Verfasser mit einem Schlage in die Reihe der ersten Kunstgelehrten und Kunstkenner unserer Zeit. Allerdings mag sie auch den ersten Anstoß zu jener Thätigkeit gegeben haben, in welcher der nun weithin bekannte, von allen Liebhabern, Kunsthändlern und Galeriebesitzern vielumworbene Mann sein ferneres Leben hinbringen mußte. Man kann wohl sagen, daß er nicht zu reisen brauchte, um seine Kenntnisse zu erweitern. Denn es verging seit zwanzig Jahren während der Saison vom November bis Juli fast kein Tag, ohne daß Mündler eine Anzahl Bilder oder ganze Sammlungen zu beurtheilen und zu schätzen hatte. Und diese oft sehr undankbaren, für Manchen unleidlichen Aufgaben erquickten und erheiterten ihn! Seine Liebe zur Kunst, namentlich zur Malerei, ließ ihn weder Abspannung noch Ueberdruß empfinden. Lernen und Sehen war sein höchster Genuß, und noch in den letzten Wochen vor seinem Tode wiederholte er einem Freunde, welchem wir diese Mittheilung verdanken, er habe seine größte Freude daran, gewiß zu sein, daß sein Gesicht immer schärfer werde!

Unter den Männern, deren Freundschaft und Gunst sich der Verstorbene erfreute, seien hier noch die Brüder Winterhalter, Ch. Clément, Reiset, B. Suermondt, W. Bürger, sein langjähriger Hausgenosse Sano und die Freiherren von Rothschild genannt, welche ihre Bilder alter Meister nur durch Mündler's Vermittelung zu kaufen pflegten, und in deren Auftrage er auch, soviel wir zu wissen glauben, vor einigen Jahren nach St. Petersburg ging. Solche Sendungen und Berufungen in's Ausland wurden dem Verewigten häufig zu Theil. Die letzte, der er Folge geben konnte, geschah durch den Grafen Andrassy nach Pest, wo Mündler vorigen Spätherbst die Galerie des Fürsten Esterhazy abzuschätzen hatte. Eine Einladung des kunstsinnigen Großherzogs von Oldenburg für nächsten Sommer erhielt er kurze Zeit vor seinem Tode.

Neben dieser unausgesetzten geschäftlichen Thätigkeit und einer weitverzweigten Korrespondenz ging ein nicht minder rühriges literarisches Wirken her, dessen Früchte ebenso sehr dem weiteren kunstliebenden Publikum wie den Forschern und Lernenden zu Gute kamen. Wir erinnern

hier nur kurz an drei hervorragende kunstgeschichtliche Werke der jüngsten Zeit, welche der uneigennützigen Beihülfe Mündler's einen hauptsächlichen Theil ihres Werthes verdanken: Die vierte, von Lübke bearbeitete Auflage von Kugler's Kunstgeschichte, das Meyer'sche Künstlerlexikon und die Zahn'sche Ausgabe von Burckhardt's Cicerone. Das letzte größere Werk, welches Mündler selbständig unternahm, war der Text zu den vierzig Radirungen Unger's nach Bildern der Kasseler Galerie, von dem die Leser im vorigen Hefte der Zeitschrift die erste Probe erhalten haben. Außerdem enthielt jenes Heft von des Verewigten Hand den Bericht über die Versteigerung der Sammlungen von San Donato, deren früherer Eigenthümer in diesen Tagen auch zu den Todten hinabgestiegen ist, und endlich die Notiz über den neu auftauchenden spanischen Genremaler Fortuny.

Dieser Willkommgruß, dem Morgen eines jungen Talentes dargebracht, war zugleich Mündler's Abschiedswort an uns. An demselben Tage, an welchem dieses an die Oeffentlichkeit gelangte, ereilte ihn das Verhängniß, und zwar seltsamerweise in der Wohnung des Künstlers, zu dessen Ruhme Mündler das letzte Mal die Feder angesetzt. Schon voriges Jahr hatte sich in Gestalt einer zeitweiligen Lähmung des Armes, die ihm das Schreiben längere Zeit ganz versagte und bis an sein Ende sehr erschwerte, der Todesbote bei ihm eingestellt. Jetzt traf er den sonst völlig Gesunden mitten im heiteren Gespräch über Bilder und Zeichnungen mit so furchtbarer Gewalt, daß nach dem Eintreten der Apoplexie kein Wort mehr über die Lippen zu dringen und die Kunst von vier herbeigerufenen Aerzten keine Rettung zu bringen vermochte. Man konnte den völlig Bewußtlosen nicht einmal mehr nach Hause bringen. Nach einer Agonie von vierundzwanzig Stunden war er eine Leiche.

Mündler hinterläßt einen werthvollen Kunstbesitz an Oelgemälden, Aquarellen, Bronzen und Büchern, welche theils in Paris, theils in Ludwigshafen bei seinen Verwandten aufbewahrt sind und, wie wir hören, im Laufe dieses Jahres versteigert werden sollen. Seine sterblichen Ueberreste haben die Brüder in heimatlicher Erde bestattet. So ist er, den der Jammer der deutschen Kunstzustände zu keiner seinem Werthe angemessenen Stellung im Vaterlande kommen ließ, wenigstens im Tode wieder das geworden, was er stets im Geiste war: der Unsere!

Wien, 30. April 1870. **C. v. Lützow.**

Die Kupferstichsammlung Brentano-Birckenstock.

Am 16. Mai beginnt die Auktion der vielgerühmten aber bisher wenig bekannten Birckenstock'schen Sammlung. Vor hundert und fünf Jahren durch den kaiserlichen Hofrath Joh. Melchior Birckenstock in Wien begründet, nach dessen Tod (1804) von der Erbtochter Frau Schöff Brentano nach Frankfurt gebracht, wird sie jetzt in alle Weltgegenden zerstreut werden. Wer aber den einen oder den andern Schatz bei der Versteigerung erobert, wird, wie Dr. Ruland in seinem trefflichen Vorworte zum Auktionskataloge bemerkt, mit demselben Stolze und der gleichen Befriedigung auf die Marke B B weisen, welche die Signatur Mariette's, die Marken Arundel's oder des Prinzen de Ligne dem Kupferstichkenner gewähren. Die Herkunft verbürgt die Trefflichkeit der Blätter. Es dürfte gegenwärtig nur noch wenige Privatsammlungen geben, welche einen so stark ausgeprägten persönlichen Charakter besitzen, wie die Birckenstock'sche. Wenn man das Werk durchblättert, gewinnt das Bild des achtzehnten Jahrhunderts, vor Allem der aufgeklärten Wiener Gesellschaft aus der Josephinischen Zeit mit ihren liebenswürdigen Seiten, mit ihrer eifrigen Kunstliebe, ihrem auserlesenen Geschmacke, ihrem feinen Genußsinn neues Leben. Birckenstock, der Schwager von Sonnenfels, der Günstling Joseph's II., der Vertraute des Fürsten Kaunitz tritt deutlich vor unseren Blick; wir sehen ihn in freundlichem Verkehre mit Adam Bartsch und dem Grafen Fries, mit dem Herzoge von Sachsen-Teschen und dem Prinzen de Ligne, die alle in Sammeleifer erglühten, alle in der ersten Reihe vornehmer Kunstkenner standen. Es hatte sich damals eine geistige Aristokratie in Wien vereinigt, welche in ganz Deutschland ihres Gleichen suchte und seitdem nicht wieder, am wenigsten in Wien, angetroffen wird. Von dieser aristokratischen Kunstbildung legt die Birckenstock'sche Sammlung das glänzendste Zeugniß ab; die Vorliebe für bestimmte Meister, die Gleichgültigkeit gegen einzelne Richtungen — die Malerradirungen des 17. Jahrhunderts z. B. sind nur spärlich vertreten, — die Wahl der Blätter, die aus ächter Gourmandise hervorgegangene Sorgfalt für den Erwerb prächtiger Drucke, intakter Exemplare, dies Alles ist für die damalige Zeit überaus charakteristisch. Ohne Mühe könnte man aus der Natur der Sammlung die vollständigen Züge entlehnen zur Zeichnung des Porträts ihres Begründers, wie er dachte und empfand, welche künstlerischen Grundsätze er hegte, was er liebte und was er haßte. Auf der anderen Seite aber drückte das persönliche Wesen Birckenstock's der Sammlung nicht nur ein klar ausgesprochenes Gepräge auf, sondern verlieh ihr auch eine sachliche Bedeutung, welche von keiner neueren Sammlung wieder erreicht wurde.

Unter den 3498 Nummern der Sammlung gibt es zahlreiche Prachtblätter, deren Betrachtung den höchsten Genuß gewährt, um deren Besitz voraussichtlich ein heißer Kampf entbrennen wird. Wir heben u. A. hervor: den Triumph Kaiser Maximilian's, ein vollständiges Exemplar von 137 Blättern, von welchen 97 nach dem Wasserzeichen noch einem Drucke des 16. Jahrhunderts, die übrigen 40 dem Innsbrucker Drucke von 1777 entstammen. Bekanntlich hat Dr. Thausing die Autorscha

Triumphes theilweise auf A. Dürer zurückgeführt, und in der That, wenn uns die Beweisführung des geehrten Wiener Forschers noch einen Zweifel zurückgelassen hätte: der Anblick des Triumphwagens, sowohl der Ornamente wie der Figuren, mußte uns zu Thausing's Ansicht bekehren. Wir nennen weiter das Hollar'sche Blatt. (P. 74): die Königin von Saba, ein reines Aetzblatt vor dem Grabstichel, auf der Rückseite mit einem Autograph Hollar's versehen, einem eigenhändigen Brief des Künstlers, an Herrn Hendrich van der Borcht in Frankfurt gerichtet, in welchem er sich über sein technisches Verfahren ausspricht, die Nothwendigkeit, „nachdem er das Aetzwasser abgeschitt, das ganze Stuck nach dem Prinzipal mit dem Grabeisen zu corrigiren", betont. Das Blatt würde im Prager Hollareum am besten aufgehoben sein. Von bewunderungswürdiger Schönheit sind die Passion Christi (12 Blätter) von Martin Schön, einzelne Blätter der Rubens'schen Schule, als große Raritäten das Gelage des Meisters E. S. (B. 90), ein noch nicht beschriebenes Blatt des Meisters mit dem Weberschiffchen aufzuzählen. Ueberhaupt kommt kaum ein Blatt in der ganzen Sammlung vor, das sich nicht durch die Schönheit der Erhaltung, die Trefflichkeit des Zustandes auszeichnet. Die Krone bleibt aber doch Marc-Anton. Und hier war die persönliche Neigung, wie ich oben andeutete, von entscheidendem Gewichte. Birckenstock, nach seiner ganzen Natur, nach der an das Elegante streifenden Richtung der Zeit, duldete nur die saubersten Exemplare, die besten Abdrücke in seiner Sammlung. Bei keinem Meister kommt es aber auf die Beschaffenheit des Druckes so sehr an, wie bei Marc-Anton, bei keinem ist der Unterschied zwischen früheren und späteren Abdrücken so groß, bei keinem auch der gute Druck so schwierig. Marc-Anton's feine Strichelführung, klassisch reine Umrißzeichnung kommt nur bei solchen Abdrücken zur Geltung, die bei aller Kräftigkeit doch jeden einzelnen Strich deutlich zeigen, die Halbtöne nicht in einander mischen. Wie selten erfreut sich der Kunstfreund des Anblickes solcher Blätter, wie sehr hat Marc-Anton darunter gelitten, daß sein Werk vom Drucker so häufig verunstaltet wurde! In der Birckenstock'schen Sammlung nun treten uns eine überraschend große Zahl von ersten Drucken entgegen, von solcher Harmonie der Farbe, von solcher Reinheit und Zartheit des Tones, daß wir wohl die Begeisterung der Zeitgenossen für den großen Künstler begreifen. Wir notiren besonders folgende Blätter: Gott befiehlt Noah, die Arche zu bauen, Potiphar's Frau, das Abendmahl, die h. Cäcilie, der Amorettentanz (auf der Rückseite mit einer Handzeichnung vielleicht von Rafael's Hand), den Parnaß, die [illegible]letterer (die Landschaft ist Lucas von Leyden entlehnt), [illegible]d vor Allem Aretino, unter den Perlen der Sammlung [illegible]eder die glänzendste. Außer der wunderbar prächtigen [illegible]haltung der Einzelblätter ist aber auch die große Vollständigkeit des Marc-Anton'schen Werkes zu rühmen. Die Sammlung zählt, einige Blätter von Marco di Ravenna und Agostino Veneziano einbegriffen, 226 Nummern Marc-Antons. Unsere Aufmerksamkeit wurde besonders auf die seltenen kleinen Blättchen, welche Einzelheilige und Einzelfiguren zwischen Leisten, offenbar für Gebetbücher bestimmt, darstellen, gelenkt. Daß Marc-Anton Vieles unserem Dürer und Lucas von Leyden zu danken hat, war bekannt, daß er aber auch mit unseren Kleinmeistern rivalisirt, mit Erfolg dieses wagt, wird erst recht aus der Birckenstock'schen Sammlung ersichtlich. Von allen diesen Schätzen wird schwerlich viel in Deutschland bleiben. Freuen wir uns wenigstens, daß der Geburtsort der Sammlung Deutschland war, vergessen wir über die Bewunderung der Sammlung nicht der Anerkennung, welche Herrn Prestel, dem berühmten Kunsthändler und Kunstkenner in Frankfurt gebührt. Sein Katalog der Birckenstock'schen Sammlung ist ebenso elegant in der Ausstattung — sechs Photographien sind ihm beigegeben — wie gediegen und tüchtig in Anordnung und Kritik.

A. Springer.

Das Museum Minutoli.

Ueber den Verkauf des Museums des Minutoli'schen Instituts zur Beförderung der Gewerbe und Künste zu Liegnitz sind bisher nur ungenügende und zum Theil ungenaue Nachrichten in die Oeffentlichkeit gelangt und auch in die Zeitschrift für bildende Kunst übergegangen. Wir kommen dem Wunsche des Besitzers nach, indem wir über den gegenwärtigen Bestand der Sammlungen Folgendes mittheilen.

Wie bekannt, eröffnete das bezeichnete Institut mit den ausgedehnten Sammlungen seine Wirksamkeit bereits im Jahre 1839. Als ein Mittel zur Beförderung der vaterländischen Industrie zog dasselbe bald darauf die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Königs Friedrich Wilhelm IV. wie auch der preußischen Staatsbehörden auf sich. Schon seit 1844, also lange bevor in England an die Gründung des Kensington-Museums gedacht wurde, zog die preußische Verwaltung für Gewerbe und Handel die Erwerbung der Liegnitzer Sammlungen in Erwägung. Die zu diesem Zwecke angeknüpften Unterhandlungen wurden mit Ernst geführt, stießen indessen auf Hindernisse, welche theils in der wohlbegründeten Abneigung des Besitzers gegen Zersplitterung, theils in dem Mangel der zur Erwerbung nöthigen Fonds lagen. Das Ministerium für Handel und Gewerbe als oberste Verwaltungsbehörde für das gewerbliche Unterrichtswesen glaubte seine Aufmerksamkeit zunächst den technologischen Theilen der Sammlungen unter Ausschluß der Abtheilungen für Kunst, Geschichte und Antiquitäten zuwenden zu sollen. Zu den bezeichneten Hindernissen trat für die

Staatsbehörde die Schwierigkeit einer richtigen Geldabschätzung der zu erwerbenden Gegenstände. Die durch Domicil-Veränderung des Besitzers hervorgerufene Nothwendigkeit, die Sammlungen zu veräußern, sowie andrerseits die Besorgniß der Regierung, die werthvollen Lehrmittel dem Vaterlande entzogen zu sehen, führten endlich im Frühjahr 1869 zu einer Entscheidung, leider in einer Zeit, in welcher über das Finanz-Deficit verhandelt wurde. Letzteres machte es der Regierung unmöglich, den inzwischen auch in ihr erwachten Wunsch nach ungetheilter Erwerbung des Ganzen zur Ausführung zu bringen.

Diese Entscheidung sicherte zwar dem Vaterlande ansehnliche und sehr werthvolle Theile der Sammlungen, hatte aber den großen Nachtheil, daß das ganze so mühsam aufgebaute System derselben zerrissen wurde. Indem die Behörde bei ihrer Wahl sich vorzugsweise wieder für die technologischen Theile der Sammlungen entschied, vermochte sie leider auch nicht einmal diese ungetrennt zu erwerben, mußte vielmehr werthvolle Stücke zurücklassen, welche mit den Abtheilungen für Kunst, für Geschichte und für Antiquitäten dem Besitzer verblieben.

Die in das Eigenthum der Regierung übergegangenen Theile bestehen aus den Abtheilungen von Erzeugnissen der Keramik, von Glas-Arbeiten, von Metallsachen und von Webe- und Wirkstoffen nebst einer kleineren Anzahl verschiedener anderer Gegenstände. Sie umfassen wesentliche Theile der Abtheilungen I, III, IV und V. Im Festhalten an der früheren Begrenzung, nach welcher in erster Linie das Interesse für Technologie berücksichtigt werden sollte, wurde von denjenigen Objekten, welche von überwiegender Bedeutung für die Kunst, ferner von historischem und antiquarischem Interesse sind, meistentheils Abstand genommen. Daher mußten auch ganze Sektionen zurückgestellt werden, welche im Berliner Kunstmuseum bereits eine hervorragende Vertretung gefunden hatten, wie u. a. die Abtheilung für die Keramik von der ältesten Zeit bis zum frühen Mittelalter.

Gänzlich vom Kaufe ausgeschlossen wurden hiernach die Erzeugnisse der Industrie in Stein, ferner die Arbeiten der Kunst- und Paßigdreher, der Skulpturen in Elfenbein, Horn, Muscheln, die Arbeiten in Leder und in anderen animalischen Stoffen, sowie die Erzeugnisse der Kunsttischlerei, der Holz-Ornamentik, der Formschneiderei, der Marquetterie und Ebenisterei, des Stempelschnitts und der Phelloplastik in den Abtheilungen II, V und VI. Demnächst verblieben noch die Abtheilungen VII für Werke der Oel- und Miniaturmalerei und Werke der Skulptur in Stein, Metall, Holz, Elfenbein, Wachs und in Sgraffito. Endlich die Abtheilung IX, Bibliothek mit den umfangreichen Materialien für die der Vollendung nahe photographische Publikation aller dieser Sammlungen.

Durch das Ausscheiden der vorwiegend artistischen, historischen und antiquarischen Sektionen und Gegenstände vom Kaufe verblieb außer jenen ganz zurückgestellten Theilen auch noch eine große Anzahl der kostbarsten Stücke aus fast allen von der Regierung gewählten Abtheilungen. So z. B. die kleine, aber werthvolle Sammlung griechischer Vasen und antiker Gefäße, nebst kostbaren Terrakotten aus der Renaissance-Zeit, ferner schöne Werke antiker Steinschneidekunst und berühmte antike plastische Werke in Glas, sowie besonders kunstvoll gemalte Glasfenster. Hierzu kommen die Gobelins, die reiche Sammlung größerer und kleinerer Kunstmöbel, eine kleine Reihe kostbarer orientalischer Waffen und ausgezeichneter Werke der Goldschmiedekunst. Unter den Werken aus der Kunstabtheilung verblieben die Sammlung werthvoller Oelgemälde aus fast allen Schulen, welche u. a. kostbaren Werken auch die Perlen der Gemälde-Sammlungen des orientalischen Reisenden Generals von Minutoli und des Minister-Präsidenten von Minutoli, Vaters und Bruders des Besitzers enthalten, und eine kleine sehr gewählte Sammlung von Miniaturen. Daneben Skulpturwerke in Marmor und Bronze und eine kleine schöne Kollektion von Wachsbossirungen, Portraits aus der Renaissancezeit. Endlich die interessante Sammlung vaterländischer Kunstwerke und Alterthümer, welche zum Theil sehr werthvolle Gegenstände der verschiedensten Art vereinigt.

Herr von Minutoli ist eben mit der Wiederaufstellung der Reste der Sammlungen beschäftigt, um dieselben dem Publikum vom 25. bis 31. d. M. in k. Schlosse zu Liegnitz wieder zugänglich zu machen. Leider wird hierdurch die Erhaltung dieser Reste für das Vaterland ebenso wenig gesichert, wie der Bestand des Instituts, dessen Auflösung in Folge der Domicil-Veränderung des Besitzers bereits begonnen hat.

Korrespondenz.

Karlsruhe, im April.

LL. In dem Lokale des hiesigen Kunstvereins ist ein erst kürzlich vollendetes großes Gemälde von Anselm Feuerbach ausgestellt, das unseres Wissens dahier zuerst zur öffentlichen Ansicht gelangt. „Medea geht in die Verbannung“ lautet die Bezeichnung. Feuerbach folgte in der Auffassung seines Stoffes, wie wir annehmen zu müssen glauben, der Euripideischen Tragödie, aus welcher er den Moment herausgegriffen zu haben scheint, da das von ihrem Gatten durch seine beabsichtigte zweite Vermählung schwer beleidigte und von ihm verbannte Weib von seinen Kindern Abschied nimmt. Nach schwerem inneren Kampfe hat Medea den Entschluß gefaßt, ihre beiden Knaben zu tödten, um so das Maaß der Rache an deren Vater, ihrem ungetreuen Gatten, vollständig zu erfüllen. Fest entschlossen zu der blutigen Rache, jedoch vorübergehend einer mildern Regung folgend, umarmt sie nochmals ihre Kinder:

„— Den jammervollsten Pfad beschreit' ich nun,
Den allerjammervollsten schick' ich diese da
Von hinnen. Theure Kinder nehmt den Scheidegruß!
Kommt, reicht der Mutter eure rechte Hand zum Kuß.“

Nach seitwärts links ist die Hauptgruppe der sitzenden Medea mit den beiden Knaben gestellt, in die Mitte etwas tiefer im Bilde eine weibliche Gestalt, welche klagend sich das Antlitz mit den Händen verhüllt, rechts schieben Sklaven das Schiff in das Wasser, welches Medea in die Verbannung tragen soll, in der Ferne das weite blaue Meer, dessen Brandung an dem felsigen Gestade im Hintergrunde sichtbar ist. Stellt man diese neuste Schöpfung Feuerbach's neben dessen vielberufenes großes Gemälde, „Platon's Gastmahl“, so wird man zugestehen müssen, daß das, was man an letzterem vermißte und was vornehmlich den Grund zu dessen ungünstiger Beurtheilung abgegeben hat, dem neusten Bilde nicht zum Vorwurf gereichen kann. Während man an dem „Gastmahle“ den Mangel aller Farbe, eine grauviolette Eintönigkeit, eine rohe, schlotterige Art des Vortrags tadelte, beweist das gegenwärtige Bild, daß dem Maler Feuerbach weder der Sinn für die Farbe, für das stimmungsvolle Element des Tones, noch die Befähigung und die Geduld für eine sorgfältige plastische Durchführung der Formen abhanden gekommen ist. Stofflich und in Hinsicht der Komposition ist hingegen das Bild keineswegs von gleicher Bedeutung wie das „Gastmahl“. Betreffend die Aufstellung und Gruppirung läßt sich vielleicht einwenden, daß die Hauptfigur ganz auf die Seite gedrängt ist und die große lebendige Gruppe der mit dem Schiffe beschäftigten Sklaven, rechts im Bilde, die Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch nimmt und von der Hauptsache ableitet. Weniger gerechtfertigt erscheint im Hinblick auf die augenblickliche Situation der Vorwurf, daß die Figur der Medea den vollen ächten Ausdruck der Leidenschaft nicht erkennen lasse. Dagegen ist, dieß fällt sofort in die Augen, die räumliche Ausdehnung der Gestalt der Medea, welche gewiß 9—10 Kopflängen mißt, zu groß genommen, was den Künstler dem jedoch sicherlich unbegründeten Verdacht aussetzt, als habe er den Schwerpunkt im Bilde, der durch die große lebendige Gruppe der Sklaven am Schiffe etwas in Frage gestellt wird, durch den übergroßen Umfang der Hauptfigur festzustellen versucht. Indessen die Größe der äußeren Erscheinung entspricht hier auch der Größe des Sinnes, in dem sie geschaffen ist. In welch edler Haltung, in welch charaktervoller Schönheit gibt sich das unglückliche Weib dem Beschauer! Aus dem Gesichte, aus den Augen und den Winkeln des Mundes spricht Liebe und Schmerz und durch beides hindurch die resignirte Entschlossenheit zur blutigen, rächenden That. Nicht das kalte, unnahbare Ideal antiker weiblicher Schönheit steht vor uns, sondern das warmblütige, menschlich fühlende Weib, das in seiner Liebe und seinem Schmerze unsere Theilnahme fordert. Unverkennbar ist auch hier die Absicht, durch eine individuell menschliche Auffassung die Antike unserer Empfindung näher zu bringen, und diese Absicht ist in dem gegenwärtigen Versuche nicht, wie es an andern Werken Feuerbach's getadelt wird, mit Verletzung unseres Gefühls für die Schönheit der menschlichen Erscheinung erreicht. Mit wie wenig Mitteln ferner ist die zweite Figur im Hintergrunde, die das allerdings nicht auf den ersten Blick sich klar ergebende Verständniß der Situation wesentlich fördert, geschaffen, wie ausdrucksvoll und wirkungsvoll erscheint jene in Haltung und Geberde! Ein anziehendes, prächtiges Bild voll Leben und Bewegung bieten die mit der Flottmachung des Schiffes beschäftigten Sklaven, in welchem Feuerbach beweist, mit welcher virtuosen Kunst er den menschlichen Körper in seiner Bewegung darzustellen weiß. Mit einem außerordentlichen Geschick und einer überraschenden Leichtigkeit in der Behandlung der Körperformen sind diese das Schiff hebenden, ziehenden, stoßenden Männer, welche nur wenig bekleidet, fast die ganze Muskulatur des Körpers erkennen lassen, dargestellt. Im Uebrigen mag vielleicht Manchem das Unfertige oder Manieristische, oder wie man das sonst nennen mag, in der Ausführung des Terrains, des Wassers und andern Details der Umgebung Mißbehagen erregen; indessen das sind Nebendinge und wir gestehen, wir möchten sie in dem Bilde gar nicht anders behandelt sehen, wie sie es wirklich sind, denn nur so vermögen sie ihre Hauptaufgabe, die malerische Wirkung des Ganzen zu erhöhen, vollständig zu erfüllen. Wenn Feuerbach nach seinem „Gastmahle“, das ihm so übel bekommen sollte, einer Rehabilitation als Maler bedurfte, wird sie ihm Angesichts seines neusten Werkes nicht versagt werden können, in welchem Auffassung und Ausführung, Zeichnung und Kolorit sich „mit einem im besten Sinne idealen Anstrich zu einem trefflichen ernsten Gebilde vereinigen.“ — Um übrigens noch einmal auf das „Gastmahl Platon's“ von Feuerbach zurückzukommen, so ist es jetzt durch die photographische Vervielfältigung des Bildes dem Publikum in weiteren Kreisen möglich gemacht, über den inneren Gehalt des Werkes sich ein eigenes Urtheil zu bilden; das Interesse, das die kleine Nachbildung erregt hat, und ihre zahlreiche Verbreitung deuten nicht auf eine ungünstige Aufnahme. Und hierin mag der Künstler, ganz abgesehen von dem materiellen Erfolge, welcher sich für ihn durch den Verkauf des Werkes noch vor geschlossener Ausstellung ergeben hat und welcher unter Umständen auch eine nicht zu unterschätzende Anerkennung des künstlerischen Werthes des Gemäldes enthält, eine verdiente Genugthuung erblicken. —

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

Louis Lamothe, Maler, Schüler von Ingres, geb. in Lyon 1822, starb in Paris am 15. December 1869.

Pierre Manguin, Architekt und Archäolog, geb. in Paris 1815, starb daselbst am 2. December 1869.

Alexis François Girard, Kupferstecher, geb. in Vincennes 1789, starb in Paris am 17. Januar a. c.

Raymund Monvoisin, Historienmaler, aus Bordeaux gebürtig, starb im 77. Lebensjahre in Boulogne bei Paris.

Paul Emile Botta, der durch sein Werk über die ninivitischen Ausgrabungen berühmt gewordene ehemalige Generalkonsul Frankreichs in Tripolis, ist, 68 Jahre alt, in Achères bei Poissy gestorben.

Andreas Schelfhout, einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Hollands, 1787 im Haag geboren, starb daselbst am 10. April.

Charles Degroux, Historienmaler, geboren 1825 zu Comines in Frankreich, ein Zögling der Belgischen Akademie und seit Kurzem mit den Kartons zur Ausmalung der Markthallen von Ypern beschäftigt, ist am 30. März gestorben.

D. Maclise, einer der namhaftesten englischen Maler, ist in diesen Tagen zu London verstorben. Im Jahre 1811 in Cork geboren, widmete er sich anfänglich dem Bankfache, verließ diese Laufbahn jedoch sehr bald und ging im Jahre 1828 nach London, wo er sich an der Kunstakademie ausbildete und schon drei Jahre später für sein Oelgemälde: „Die Wahl des Herkules", die goldene Medaille der Royal Society erhielt. Sein Feld waren hauptsächlich poetische und dramatische Vorwürfe, doch zeichnete er sich auch als Portraitmaler aus, und seine Portraits von Charles Dickens und Lord Lytton werden sehr geschätzt. Im Jahre 1840 zum Mitgliede der Kunstakademie gewählt, wurde ihm nach dem Tode von Sir Charles Eastlake die Präsidentschaft dieses Instituts angeboten, doch lehnte er den Posten ab.

Kunsthandel.

Kunstauktion zu Köln. Bei J. M. Heberle kommen am 23. Mai mehrere interessante Sammlungen, aus dem Besitze des Rentner S. Baruch, des Küster Koch und Dr. jur. Franz Lemm stammend, unter den Hammer. Der Katalog zählt vorzugsweise Gemälde der altdeutschen, altniederländischen und altitalienischen Schule auf, außerdem eine große Anzahl von Schnitzwerken, Emaillen, Miniaturen, Schmucksachen, kirchlichen Alterthümern und Geräthschaften.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Düsseldorf.** Es ist oft mit Recht darüber geklagt worden, daß von Seiten der reichen Industriellen, deren unsere Stadt täglich mehr aufzuweisen hat, so wenig zur Hebung der Kunst durch Ankäufe von Bildern oder gar Bestellungen geschieht. Desto lebhafter muß eine Ausnahme begrüßt werden, welche der Kaufmann Robert Schmitz gemacht hat, indem er Theodor Mintrop beauftragte, in seinem schönen neuen Hause die Decke des Saales mit Gemälden zu schmücken. Dieselben sind nunmehr vollendet und zeigen in vier Feldern die Jahreszeiten, durch prächtige Frauengestalten und reizende Kindergruppen allegorisch dargestellt. Die Kompositionen bekunden von Neuem den Reichthum jener poetischen Auffassungsgabe, welche alle Arbeiten Mintrop's in hohem Grade auszeichnet, und die malerische Ausführung zeigt im Vortrag und Kolorit bedeutende Fortschritte, so daß der Eindruck des Ganzen ein höchst vortheilhafter ist, wozu auch die geschmackvolle Stuckaturarbeit, welche die Bilder verbindet und einfaßt, wesentlich beiträgt. Die letztere ist von den Herren Hartzheim in Köln. Im Treppenhause wird Mintrop nun noch in kleineren Medaillonbildern die fünf Sinne darstellen, mit deren Komposition er gegenwärtig beschäftigt ist. — Einer unserer begabtesten jungen Historienmaler, Peter Janssen, der schon in der Konkurrenz zur Ausmalung des Crefelder Rathhaussaales den Sieg davongetragen, hat wieder eine ehrenvolle Bestellung erhalten. Er soll nämlich im Auftrage des Herrn Christian Lätjen in Bremen den Saal der dortigen Börse mit einem großen Wandbilde schmücken, welches die Gründung von Riga durch die Bremer darstellen wird. Auch einer unserer ältern Historienmaler, Gustav Stever, dessen Bilder für den Rathhaussaal in Münster jüngst so gerechtes Aufsehen erregten, ist mit der Ausführung eines großen Werkes beschäftigt, womit ihn der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin beauftragt hat. Es ist ein Altarbild für die neue Kirche in Warnemünde mit der Einzelfigur des Erlösers, welchen wir aus dem Grabe auferstehen sehen. In großartiger Einfachheit aufgefaßt und behandelt, dabei von kräftiger Farbe, bildet das Bild einen wohlthuenden Gegensatz zu so vielen modernen süßlichen Heiligenbildern. Stever, der sich schon früher in ähnlichen Darstellungen für Mecklenburger und Hamburger Kirchen ausgezeichnet, lebt erst seit wenigen Jahren hier und ist auch als Lehrer mehrerer Privatschüler mit vielem Erfolg thätig. — Von den neuen Bildern auf unsern Ausstellungen fanden die großen Landschaften von Eugen Dücker und August Leu verdiente Anerkennung, während eine „Haide" von M. Muncacsy zu gerechtem Tadel Veranlassung gab. Das große Talent des jungen Künstlers zeigte sich darin auf einem gefährlichen Abwege, doch glauben wir zuversichtlich, daß die Hoffnung, welche man nach dem Bilde: „Die letzten Tage eines Verurtheilten" allgemein darauf zu setzen berechtigt schien, nicht zu Schanden werden, vielmehr durch ein umfangreiches neues Werk, wozu Muncacsy von einem Amerikaner den Auftrag bekam, recht bald eine vortheilhaftere Bestätigung erhalten werde.

— **Die Holbein-Ausstellung in Dresden,** welche für vorigen Herbst projektirt war und in Folge der Versendung des Darmstädter Madonnen-Exemplars nach München verschoben werden mußte, wird in diesem Jahre bestimmt stattfinden und wahrscheinlich Mitte August eröffnet werden. Die Einsendung des Darmstädter Madonnen-Exemplars ist zugesichert.

B. **Das neueste Werk von Wilhelm Camphausen:** „Friedrich der Große mit seinem Stabe" erregte bei seiner jüngst erfolgten Ausstellung in Düsseldorf um so gerechtfertigteres Aufsehen, als es nicht nur das größte, sondern auch das beste Bild ist, welches der produktive Künstler bis jetzt gemalt hat. Vom Könige von Preußen für die Bildergalerie des Berliner Schlosses bestellt, zeigt das Gemälde den alten Fritz mit Seidlitz, Ziethen, dem Prinzen Heinrich und anderen Generalen in sprechender Portraitähnlichkeit auf edlen Rossen heransprengend. Die Auffassung ist geistvoll und äußerst lebendig, Zeichnung und Kolorit sind von gleicher Trefflichkeit; das Bild darf als eine der besten Erscheinungen auf dem Gebiet des historischen Portraits einen bleibenden Werth beanspruchen. Es ist dreizehn Fuß hoch und elf Fuß breit und bis in die kleinsten Einzelheiten mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt, ohne dadurch an der markigen Kraft einer freien und breiten Behandlung etwas einzubüßen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 4.

Altargefäße von Wellhöfer in Nürnberg (Mit Abb.). — Gegenwart und Zukunft der Kunst. — „Gabareus" (Bemerkung zu Holbein's Triumph des Reichthums). Von H. von Blomberg.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 55.

Die kunstgewerbliche Ausstellung des Oesterr. Museums im Jahre 1871. — Ueber die heutigen Gegensätze von Lohnarbeit und Capital. — Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe in Weimar. — Vorlesungen im Museum. — Stunden-Eintheilung an der Kunstgewerbeschule im Sommersemester 1870. — Bücher-Revue. Beilage: Jahresbericht des Oesterr. Museums für 1869.

Gewerbehalle. Nr. 4 u. 5.

Vergleichende Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von Jak. Falke. (Forts.). — Griechisch-römische Stirnziegel, Hauptgesims und Pilasterkapitäl von Madonna di Galliera zu Palermo; Thür des Baptisteriums zu Parma; Buffet aus der Normandie vom Jahre 1580; Englischer Kamin aus dem 18. Jahrh.; Krystallkelch aus dem 17. Jahrh.; Kapitäle und Rosetten von S. Martin in Segovia (12. Jahrh.); Frühgoth. Thüreinfassung aus Genua; Spätgoth. Thüreinfassung von San Juan de los Reyes in Toledo; Fußbodenplatte aus der Kirche zu Bloxham (13. Jahrh.). — Modernes: Fries; Füllung für Eisenguß; Konsole vom neuen Opernhause in Paris; Wandmuster vom herzogl. Residenzschloß zu Braunschweig; Wandschränkchen; Plafond im Hotel Branicki in Paris; Schmiedeeisernes Gitter, Bücherbord; Silberpokal für einen Forstmann; Monstranz; Teppichmuster; Tischglocke; Gestell für Billardqueue, Billards; Medicamenten-Expeditionstisch, Buffet; Plafond für einen Salon, Fächer; Lorgnetten von Silber.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. April.

La grammaire des Arts décoratifs. I. Indroduction, par M. Ch. Blanc. (Mit Holzschn.). — Prud'hon, par M. Ch. Clément. 6. article, (Mit einem Holzschn.). — Souvenirs de voyage. De Nice à Gènes par la Corniche, et un portrait de Dante, par M. E. Galichon (Mit zwei Radirungen: Ansicht von Alessio und Dante's Portrait, gez. von Frau N. v. Rothschild, gest. von L. Flameng.) — L'enseignement des arts industriels etc. Nüremberg (3. article), par M. Eug. Müntz (Mit Holzschnitten).

Chronique des Arts. Nr. 14—16.

Souvenir de l'exposition de M Dutuit. — Le tableau de Delacroix vendu par la fabrique de Nantua. — L'art et l'industrie à l'Angleterre. — Le musée de Toulouse.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 7.

Mort de Charles Degroux. — Les peintures historiques du Palais ducal. — La famille Dubois.

Heft 8 der Zeitschrift nebst Nr. 15 der Chronik wird Freitag den 20. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. Mai.



Nr. 15.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Das Innere der Domsakristei zu Köln.

☐ Der ehrwürdige Bau der alten Dom-Sakristei hat den modernen Grundsätzen der Nivellirung, der Zweckmäßigkeit zum Opfer fallen müssen. Der Verdruß über diesen Kunstvandalismus würde sich leichter verwinden lassen, wenn der Um- oder richtiger gesagt Neubau in seiner Totalität wie in seinen Details einen zureichenden Ersatz für die noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden zerstörten Bautheile zu bieten im Stande wäre. Der neuaufgeführte Außenbau ist bereits früher in dieser Zeitschrift eines Näheren gewürdigt und als stylwidriges Machwerk bezeichnet worden; es erübrigt noch, auch das Innere einer näheren Prüfung zu unterziehen. Hier zeigt sich die bereits früher gerügte Stylwidrigkeit der Fensteranlage ganz klar und in äußerst störender Weise. Das Maßwerk und Bogensystem der nicht niedergelegten alten Bautheile, das sich ganz stylgerecht entwickelt, mußte zur Norm für die Fensteranlage genommen werden. Der schneidende Kontrast zwischen dem alten viertheiligen Maßwerk und dem neuen dreitheiligen Fenster springt dem sachkundigen Beschauer sofort in die Augen. Die Fenster sind konstruirt, als ob sie gar nicht zu dem ganzen Organismus gehörten. In der alten Sakristei entwickelten sich die Fenster aus einem Schildbogen des Gewölbes ganz organisch; in dem Neubau dagegen stehen die Fenster außer jedem natürlichen Zusammenhange mit den Schildbögen der Gewölbe

Die Ausführung der neuen Bautheile der Sakristei wie die des Mobiliars zeugt von geringem Verständniß der Formen, die jedem, der mit selbständigen Arbeiten am Dome betraut ist, geläufig sein sollten. Daß der Baumeister auf den absonderlichen Gedanken gekommen ist, die Ofenmäntel aus Haustein zu konstruiren, und ein völlig modernes Hausgeräthe in eine gothische Form zu zwängen, wollen wir nicht in Anschlag bringen. Man hätte aber erwarten dürfen, daß die bei diesen Oefen zur Anwendung kommenden Motive völlig stylgerecht wären. Um dieser Anforderung zu entsprechen, brauchte der Baumeister blos die im Dome selbst vorfindlichen alten Grabdenkmale zu studiren, und er konnte keinen Augenblick über die Wahl und Anwendung der nöthigen Motive in Verlegenheit sein. Statt dessen hat er seine Vorbilder vielfach da gesucht, wo sie nicht zu finden waren, in der Höhe des Südthurmes. So hat er namentlich ein Blattgesims kopirt und zur Anwendung gebracht, was an seiner Stelle, in der Höhe des Thurmes, in ganz vortrefflicher Weise wirkt, in der Tiefe aber, wohin es gar nicht gehört, ganz kalt läßt. Die alten Meister wußten recht wohl, warum sie der einen Form ihre Stelle in der Höhe anwiesen, die andere dagegen an den tiefer gelegenen Bautheilen zur Wirkung bringen wollten; es war ihnen klar, auf welche Weise die eine von unten, die andere en face gesehen wirkt. Das Verständniß für dergleichen Dinge scheint manchen neuern Baumeistern noch nicht gekommen zu sein. Der in dem zur Schatzkammer bestimmten Raume stehende Eckofen ist in durchaus unnatürliche Verbindung mit dem Eckpfeiler gebracht. Wenn die ganze Anlage so getroffen ist, daß der genannte kolossale Pfeiler auf einer vier Zoll dicken Wand zu ruhen scheint, so wird man darin doch keine natürliche, organische Entwicklung erkennen wollen. Die Detailformen der Oefen stehen in keiner inneren nothwendigen Verbindung, was sich schon daraus erklärt, daß sie theilweise Bauwerken des 13., theilweise solchen des 14. und 15. Jahrhunderts entnommen sind. Die Thüren, die in ihren Füllungen und ihrem Rahmenwerk viel zu schwach, schmächtig und dünn sind, machen in ihrer fast quadratischen Form einen äußerst unangenehmen

Eindruck. Die alte Eingangsthür, die aus dem Dom in die Sakristei führt, hätte als Fingerzeig dafür dienen können, auf welche Weise das Hinderniß des über den Thüren herlaufenden Gesimses zu überwinden und die Höhe der Thüren ein in richtiges Verhältniß zu ihrer Breite zu bringen war. Die gothischen Eisenbeschläge auf den schönen Renaissance-Schränken sind in ihren Einzelformen viel zu reich. Die Stellung der Schränke mitten in der Sakristei erscheint sehr störend. Doch das wird nicht auf Rechnung des Baumeisters zu schreiben sein; dieser hat nach dem Vorstehenden und den früher gemachten Aussetzungen an der Domsakristei sich schon so viele unverantwortliche Fehler zu Schulden kommen lassen, daß er daran schon hinreichend schwer zu tragen hat.

Korrespondenzen.

München, im April.

△ Heute möchte ich Ihnen vor Allem von einer Arbeit Max Adamo's berichten, der nach vielen fast immer geistreichen, oft bizzaren und bisweilen unsicher tastenden Versuchen nun mit einer „Verhaftung Robespierre's im Convent" hervorgetreten ist, einem Werke das in jeder Beziehung trefflich genannt werden muß. Sein Bild mag etwa vier Fuß hoch und drei Fuß breit sein und umfaßt einige hundert Personen, von denen alle Hauptfiguren vollen Anspruch auf Porträtähnlichkeit machen können. Daß dabei das Kostüm und alles Dazugehörige, sowie die ganze Physiognomie des Convents auf genauester historischer Wahrheit fußen, bedarf kaum der Erwähnung. Adamo führt uns die Scene vor, in welcher, nachdem der Convent die Verhaftung Robespierre's beschlossen, auf Befehl des Präsidenten die Wachen eintreten, um Robespierre und seine Freunde in's Gefängniß abzuführen. Den Mittelpunkt der Komposition bildet natürlich der doctrinäre Schwärmer selbst, dieser ideale Republikaner, der seine Tugend im Blute seiner Feinde und Freunde wusch, der an Fanatismus, Heuchelei und Herrschsucht seinem Vorbilde Cromwell glich, aber an Klugheit und Kraft weit unter ihm stand. Nur die Gunst des Pöbels hatte ihn emporgetragen, es war keine festgeschlossene Masse für ihn und seine ganze Kraft lag in der Guillotine. Er ist vernichtet und zusammengebrochen auf einen Stuhl gesunken. „Danton's Blut erstickt ihn." Der Tyrann im lichtblauen Fracke mit der ewigen Rosenknospe im Knopfloch ist gerichtet, der Nimbus, der um ihn war, ist verschwunden, er ist nichts weiter mehr als der kleine schwächliche Advokat von Arras und ein Futter für die Guillotine. Da ist denn doch sein jugendlicher Schüler und Freund St. Just ein anderer Mensch! Stolz steht er aufgerichtet neben dem Meister und schaut mit stoischer Ruhe dem unvermeidlichen Schicksale entgegen. Man sieht es ihm an: der Mann weiß für seine Idee zu sterben, zu sterben auch auf dem Schaffote. Außerdem bemerken wir in dem leidenschaftlichen, von allen Seiten eindringenden Gewühle von Freunden und Feinden, in diesem wirbelnden Strudel von Haß, Furcht, Freude und Triumph die allbekannten Persönlichkeiten eines Cauthon Lebas, Billaud-Varennes, Barnave, Legendre, Callot d'Herbois, Freron, Carnon, Fouché, Barras, den jüngeren Robespierre und Tallien, der mit kühner Hand den Brand in das Pulverfaß schleuderte, mit dessen Explosion der blutige und doch so glatte Tyrann in die Luft flog. Der bei jeder Niederlage eines Principes zu Tag tretende Heroismus, nicht minder der überraschend schnelle Abfall ist trefflich durchgeführt: die ganze sturmbewegte Masse, die tumultuarische Betheiligung der Galerien, auf denen das weibliche Auditorium, die bekannten „Strickerinnen" Robespierre's sichtbar sind, das Alles athmet Leben und Wahrheit und ist mit staunenswerther Feinheit der Farbe wiedergegeben. Das Bild blieb leider nur ein paar Tage ausgestellt und ging nach Paris. Wer es sehen will, wird wohl ebenfalls dahin gehen müssen.

Ein zweites sehr bedeutendes Werk, Kurzbauer's „Eingeholte Flüchtlinge," ging von hier auf die Ausstellung nach Wien und wird dort, in der Vaterstadt des jungen Künstlers, gewiß den gleichen Beifall wie bei uns finden. Das Bild ist in Erfindung, Charakteristik und Farbe so trefflich, daß man behaupten darf, in Kurzbauer steckt das Zeug zu einem bedeutenden Genremaler. Bode's, des Frankfurters, „Graf von Habsburg" nach der Schiller'schen Ballade läßt bei aller Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und Durchbildung doch außerordentlich kalt. Es fehlt an innerem Leben, an innerer Wärme. Das Bild erinnert an jugendliche Arbeiten Schwind's und zugleich an die kühle Weise Schnorr's. Der Verein für historische Kunst macht mit solchen Arbeiten wenig Furore.

Wie wohlthuend wirkt dagegen Franz Adam's „der letzte Tropfen Wein", eine lebensvolle Scene aus der Mitte der österreichischen Truppen im italienischen Kriege von 1849, die eben im Begriffe stehen, einem irgendwo aufgestöberten Faß die letzte Flüssigkeit abzuzapfen! Wie man die wackeren Bursche so brüderlich theilen sieht, möchte man nur wünschen, dem Fasse möchte die Wunderkraft des Oelkrügleins innewohnen. Roegge scheint dem früher mit Vorliebe gepflegten Zweige der Geschichtsmalerei Ade gesagt zu haben und hat sich entschieden dem Genre zugewendet. Aber man fühlt immer noch den Zug nach dem Idealen wohlthuend durch, so auch in dem einfachen Mädchen, das eben in einen neuen Schuh schlüpft. Wenig Glück hatte Grützner mit seinem Bilde aus der 2. Scene des 1. Aktes von Heinrich IV: Falstaff hat mit Gadshill und Genossen den Gutsbesitzer aus Kent und den Steuerrevisor im Walde überfallen und nun jagen ihnen Heinz und Poins den Raub wieder ab. Grützner hat viel zu viel Werth auf die Mache gelegt. Die Kleider kommen

eben aus der Masken-Garderobe, die Waffen sind so theaterhaft blank, die geraubten Effekten so nagelneu, wie die Ausstattung eines jungen Bräutchens. Diesen Nebensachen gegenüber verliert er das Wesentliche aus den Augen. Sehr weh thut dem Auge die Gewohnheit des Künstlers, Alles in scharfen, kantigen Lichtern zuzuspitzen; dadurch entsteht Verwirrung und Ermüdung.

Von den vielen Landschaften ist natürlich nur das Beste zu nennen: ein prächtiger von eingehendem Studium der Alten zeugender Stademann, eine treffliche Mondnacht von Cloß, eine außerordentlich kräftig und harmonisch gestimmte „Partie vom Meisinger-See" C. E. Morgenstern's, welche uns zeigt, daß der Sohn dem Vater an Farbensinn nicht blos gleichsteht, sondern ihn sogar übertrifft, eine sehr schöne, überaus lebendige „Partie aus dem Nymphenburger Park" von Hennings, in der uns nur die zu lang gerathene Figur des einen am Ufer liegenden Cavaliers stört, eine recht anmuthige „Heuernte am Chiemsee" von Boshart, eine Reihe überaus schätzbarer Bleistiftzeichnungen von Kotsch in Karlsruhe nebst einem „Herbsttage" und „Sommerabende" desselben Künstlers, welche alle darthun, daß sich der treffliche Künstler nach J. W. Schirmer bildete.

Im Thiergenre leistete Braith's eminentes Talent ganz Ausgezeichnetes: seine beiden Schafheerden ragen durch Empfindung, Schönheit der Linien und Feinheit der Farbe bei einfacher und markiger Technik hervor. Ebenso erfreuen Maffei's „Hühner und Dachshund" durch Unmittelbarkeit der Auffassung und treffliche Charakterisirung. Als ächt humoristisches Bildchen delikatester Durchbildung ist noch Schaumann's „Kindesraub" zu registriren, in welchem ein Affe den Räuber spielt und ein junges in ein Stück Zeug gewickeltes Hündchen das geraubte Kind ist.

Die Marine war durch ein kleines Bildchen von Xylander vertreten, das wir als eine Perle der Ausstellung des Vereins begrüßten: es zeigte die „Küste von Southhampton." Derselbe reich begabte Künstler brachte auch eine „Partie am Starnberger See im Mondlicht" von schlagender Wirkung.

In der Architekturmalerei glänzte Hoff mit einem kleinen reizenden Bildchen „S. Miracoli in Venedig", Neher mit dem „Rathhaus in Prag" und Kirchner mit einer Partie aus S. Michele in Südtyrol.

Auf dem Gebiete der Plastik begegneten wir der mit größter Vollendung durchgebildeten „Büste einer jungen Römerin" von Heß, einem graziösen „Mädchen mit der Taube" von Fischer, an dem uns nur die Gewandung etwas zu malerisch behandelt erscheint, Brugger's edlem „Faun mit einem Panther spielend", sowie einer lebensgroßen Idealbildniß-Statue von Wagmüller und einem reizenden Kinderköpfchen desselben Künstlers. So sehr uns dieses anmuthete, so lebhaft widerstrebte uns jene. Mancher viel geschmähte Barockplastiker ging im Haschen nach malerischer Wirkung nicht halb so weit wie Wagmüller. Doch lassen wir uns dadurch den Eindruck des Kinderkopfes nicht verkümmern! Wie weich, wir möchten sagen, warm und mollig sind die Fleischtheile, wie leicht und sauber zugleich die Haare behandelt, das Ganze ein reizend frisches Gebilde voll inneren Lebens!

Karlsruhe, im April. (Schluß.)

Von dem, was in letzter Zeit weiter in dem Kunstvereinslokale zur Ausstellung gekommen ist, haben wir Manches nachzuholen, was besonderer Erwähnung werth ist. Ein „Heideröslein" von F. Keller in Karlsruhe mit lebensgroßen Figuren möchte nach Umfang und inhaltlicher Bedeutung in erster Reihe hervorzuheben sein. Die Situation ist nicht übel gedacht und die Gestalt des schlafenden Mädchens ansprechend und voll Anmuth. Weniger wird man sich mit der emphatischen Behandlungsweise des Kolorits einverstanden erklären können, das in den bald graubläulichen, bald rosigen Tönen etwas überschwenglich erscheint. Zwei andere, ebenfalls umfassendere Gemälde von Keller, „Aurora" und „Hesperus", machen dagegen gerade in koloristischer Beziehung einen wohlthuenden Eindruck, wenn auch die Zeichnung etwas locker erscheint und das Ganze unter einer allzu dekorativen Haltung leidet. Das entschiedene Talent Keller's für Farbe und malerische Auffassung zeigt sich indessen am bestimmtesten in den beiden kleinen Genrestücken: „Römerin am Brunnen" und „Bettelmönch", sowie in dem interessanten, farbenreichen landschaftlichen Gemälde, „Via Appia", das wir außer der Reihe gleich hier erwähnen zu müssen glauben. — Von Karl Wagner in Dresden, der als geborner Karlsruher längere Zeit der hiesigen Kunstschule angehörte, sind zwei größere Genrebilder ausgestellt: „Mutterglück" und „Familienglück", welche von seinen Fortschritten Zeugniß geben. Früher etwas derb und hart in Farbe und Formen, scheint sich Wagner jetzt einem sorgfältigen, nur zu glatten Vortrage hingeben zu wollen. „Der Karfunkel" und „der Statthalter von Schopfheim" von Hofmaler Dürr in Freiburg nach den bekannten beiden Gedichten des allemannischen Dichters Hebel sind köstliche Aquarellbilder, in welchen sich in ungesuchter, aber ächt künstlerischer Weise die Begabung Dürr's in einer von ihm nur zu selten betretenen Richtung ausspricht. Die zahlreichen Federzeichnungen von Hans Thoma in Karlsruhe, allerhand Genre behandelnd, sind ebenfalls bemerkenswerthe Leistungen. Noch eine Reihe Genrebilder und dem historischen Genre angehöriger Werke hätten wir vorzuführen, wollten wir uns nicht für heute auf die Werke einheimischer oder hier thätiger Künstler beschränken. Wir schließen mit dem Figurenfache, indem wir noch die trefflichen Porträts von Frl. H. v. Reck und A. Brünner aus Karlsruhe hervorheben.

Die Bildnisse der Ersteren zeichnen sich neben einer gewissenhaften, getreuen Auffassung des Originals durch eine sorgfältige Modellirung der Formen und durch eine reine, durchsichtige Farbengebung aus, während Brünner mit mehr künstlerischer Freiheit, zumal in der Behandlung des Kolorits zu Werke geht. Ein Vorherrschen grauer Schatten störte den guten Eindruck, den im übrigen sein neustes großes Porträt einer Dame der hiesigen Haute-volée machte. Im Gebiete der Landschaft eröffnen wir die Reihenfolge mit einem großen landschaftlichen Gemälde von C. F. Lessing in Karlsruhe, einem interessanten, eigenthümlichen Bilde in Morgenstimmung mit Zigeunern auf der Reise als Staffage. Lessing besitzt einen unerschöpflichen Vorrath landschaftlicher Motive, welche immer neu und stets anziehend und bedeutend uns entgegentreten. So trägt auch die gegenwärtige große Landschaft den Stempel der Originalität und der eigenthümlichen poetischen Naturauffassung des Künstlers und ist fern von allem Konventionellen. Wie wenige seiner Zeitgenossen versteht es Lessing so vollkommen die von ihm beabsichtigte Gefühlsstimmung in seine Schöpfung zu legen und sie so lebhaft in dem Beschauer zu erwecken, daß dieser sich unwillkührlich von der innern Tendenz des Bildes ergriffen fühlen muß. — Wie auch in dem gegenwärtigen Bilde ist diese Wirkung zumeist bei der größten Anspruchslosigkeit der äußern Mache und ohne allen Aufwand von überraschenden Effekten erreicht. Farbenreicher, glänzender, prächtiger, wir wollen aber damit nicht auch sagen bedeutender, tritt Professor Gude auf mit einem „Sturm an der norwegischen Küste", einem großen umfassenden Bilde, welches zu dem Bedeutendsten gehört, was derselbe in letzter Zeit geschaffen hat.*) Von überwältigender Wirkung ist das stürmische Meer, das auf seinen hochgehenden, von einem durch die düsteren Wolken dringenden Sonnenstrahl glänzend erleuchteten Wellen ein mastenreiches Schiff mit unwiderstehlicher Kraft dem Strande zuträgt, wo es an den steilen Felsenklippen zerschellen muß. Vom Ufer her eilen Männer und Frauen den Strandenden zu Hülfe. Der Kampf der Elemente einerseits und auf der andern Seite das bewegte, verzweiflungsvolle Treiben der Menschen, Alles trägt dazu bei, den Eindruck der Scene zu erhöhen. Es war interessant, die Leistungen so bedeutender Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung, wie Lessing und Gude, in vergleichende Betrachtung zu ziehen; ungeachtet des großartigen, auf den ersten Anblick schon so wirkungsvollen Inhalts und der reichern Mittel der Darstellung vermochte das Gude'sche Bild dem anspruchslosen Werke Lessings mit seinem tiefen poetischen Gehalte keinen Eintrag zu thun. — Th. Kotsch in Karlsruhe, ein bei den Freunden der Landschaft wohl accreditirter Meister, beschickt leider nur selten die hiesige Ausstellung. Nur eine einzige, sehr ansprechende Landschaft war in letzter Zeit zur Ansicht des Publikums gelangt. Von Kunstschulinspekter Vollweider sahen wir nur kleineren Motiven aus dem Schwarzwalde entnommene Gemälde. Aus der übrigen großen Zahl der Landschaften möchten wir noch die trefflichen Leistungen von Münsterhjelm („Landschaft" und „Finnländische Mondnacht"), ferner ganz gute, bemerkenswerthe Arbeiten von Kleniek, Hesse, Sinting und von jüngern Kräften Rasch, Tenner, Wännerberg, Schrödter nennen. Sie gehören der künstlerischen Richtung Gude's an und zeichnen sich vorzüglich durch die treffliche Behandlung des Wassers, in Ruhe und Bewegung, der Luft und Beleuchtungseffekte aus. Von Ernst Preyer, z. Z. in Rom, früher in Karlsruhe, sind zwei interessante Landschaften, „Grabmal des Pompejus" und „aus den Maremmen", ausgestellt. Ausschließlich der Marine widmet sich Sturm in Karlsruhe, dessen Bilder ihrer naturgetreuen Darstellung und soliden Ausführung wegen sehr geschätzt werden. Das Thierstück fand vornehmlich in Wilhelm Frey in Karlsruhe seine Vertretung, von dessen letzten Werken „eine Tyroler Alpe im Achenthale" (Kinder am Brunnen) besonders hervorzuheben sein möchte: ein großes umfangreiches Bild, das einen durchaus guten Eindruck macht, sowohl was die Charakterisirung der einzelnen Thierindividualitäten nach Form und seelischem Wesen als was die malerische Ausführung anbelangt, in welch letzterer Beziehung insbesondere die gesunde, frische, gesättigte Farbe anspricht. Ebenfalls mit einem großen Bilde präsentirte sich Galerieinspektor Richard in Karlsruhe; er benennt dasselbe „der ruhende Ackersmann". Aber nicht dieser in seiner „prekären" Position, sondern die neben ihm stehenden zwei Stiere, die in der That volle Beachtung verdienen, bilden die Hauptsache. Noch seien erwähnt die kleinen Thierstücke von F. Schmitt und die interessanten Städtebilder von Weißer in Karlsruhe, bei welch letzteren nur zu bedauern ist, daß das malerische, koloristische Talent des Künstlers mit dem zeichnerischen nicht gleichen Schritt hält.

Lessing hat ferner kürzlich die Farbenskizze zu einem großen Gemälde vollendet, das Heinrich's IV. Uebergang über die Alpen zum Gegenstande haben wird. Der äußeren Form nach wird es ein Höhenbild sein und zahlreiche Figuren enthalten. Der landschaftliche Charakter ist der einer öden, felsigen Gegend mit dichtem Morgennebel.

Die bereits als bevorstehend gemeldete Berufung Riefstahl's, der Studien halber z. Z. in Italien verweilt, hat sich endlich verwirklicht. Derselbe ist dieser Tage durch höchstes Reskript des Großherzogs zum Professor der Genremalerei an der Kunstschule in Karlsruhe ernannt worden. Auch soll der badische Hofmaler Fischer

---

*) Das Bild ist jetzt im Wiener Künstlerhause ausgestellt. A. d. Red.

in München zum außerordentlichen Professor des Figurenzeichnens an derselben Anstalt bestimmt sein.

Bremen im Mai 1870.

?? Seit langen Jahren hat wohl nie eine rein ideale Kunstfrage die Gemüther unserer städtischen Handelsbevölkerung so tief, nachhaltig und lebendig beschäftigt und aufgeregt, wie es gegenwärtig der Fall ist. Darum ist eine so seltene und bei den sonst hier vorherrschenden materiellen Interessen so höchst eigenthümliche Thatsache jedenfalls werth, an die Oeffentlichkeit gebracht zu werden.

Es handelt sich nämlich darum, dem neuen Prachtbau unserer Börse, über dessen Skulpturschmuck (Dietrich Kropp's Sandsteinfiguren) bereits früher ausführlich in dieser Zeitschrift berichtet wurde, endlich auch den längst verheißenen Schmuck der Malerei, das Schlußbild für die große innere Halle zu verleihen; denn schon seit fünf Jahren starrte die dafür bestimmte Mauerblende leer und öde auf die übrige, längst vollendete Pracht nieder, einen höchst unangenehmen Anblick gewährend.

Schon gleich zu Anfang richtete man dabei sein Augenmerk auf den hannoverschen Historienmaler Otto Knille, (gebildet zu Düsseldorf, Paris und Rom) von dessen Talent und Befähigung man treffliche Proben hatte. Man forderte ihn damals auf, einen Entwurf dafür anzufertigen und kam mit ihm überein, die Entdeckung Amerika's zu dessen Gegenstande zu nehmen, oder besser gesagt, die Besitznahme der neuen Welt durch die Europäer. Jedenfalls war diese Wahl eine höchst treffende und glückliche nicht allein wegen der großen welthistorischen Bedeutung. War doch auch Bremen und seine Handelswelt nur dadurch zu der Bedeutsamkeit emporgehoben, daß ein Börsenbau, großartig und prächtig wie dieser, der Ausdruck davon sein konnte. Um nun der Angelegenheit und ihren Leitern stets nahe zu sein, gab Knille ein höchst angenehmes und ehrenvolles Leben in der Nähe des ihn zu öfteren mit Aufträgen erfreuenden hannoverschen Hofes auf, siedelte eigens nach Bremen über und malte hier eine geistvolle Skizze, die fast so fein ausgeführt war, daß sie als vollendetes Bild gelten mochte.

Man sah zur Linken in Booten die Europäer landen, jubelnd, dankend oder staunend, in der Mitte stand Columbus hoch aufgerichtet den neuen Erdtheil feierlich in Besitz nehmend und die Fahnen in seinem Boden aufpflanzend, während aus dem tropischen Uferwalde zur Rechten sich ein Haufen neugieriger schüchterner Eingeborner hervorwagte und im Hintergrunde endlich das weite Meer mit den spanischen Schiffen sichtbar war. Abgesehen von der Figur des Columbus selbst, die allerdings in der Auffassung Einiges zu wünschen übrig ließ, war das Bild, sowohl im Figürlichen, wie im Landschaftlichen höchst interessant und bedeutend; dennoch ward es nicht gemalt. Mochte man als Grund dafür einestheils anführen, die nöthigen Geldmittel seien gerade nicht vorhanden, anderntheils die Komposition sei nicht monumental gehalten, genug der hergelockte Künstler mußte nach längerer Zeit unverrichteter Dinge wieder abziehen und erhielt jetzt von der damaligen Königin von Hannover den Auftrag, ihre neuerbaute Marienburg bei Göttingen mit Wandgemälden zu schmücken. Bei Gelegenheit des vorjährigen Besuches König Wilhelms in Bremen, zeigte Knille indeß wiederum genugsam, zu welcher echt monumentalen Würde und Großartigkeit er sich aufschwingen könne; denn zu jenem glanzvollen Feste, das die Kaufmannschaft dem Schirmherrn des Norddeutschen Bundes in den Prachträumen ihrer Börse gab, schuf er in Verbindung mit dem oldenburger Historienmaler Arthur Fritger, dem dabei der koloristische Theil der Arbeit oblag, in einer Nische eine allegorische Komposition, die alle Festtheilnehmer mit freudigster Bewunderung erfüllte. — Und nun ward auch bald wieder die so lange ruhende Börsenbildsache ernstlich angeregt, es ward eine öffentliche Geldsammlung veranstaltet, zugleich beschlossen, von den bereits vorhandenen Geldern bei Dietrich Kropp eine kolossale Marmorstatue der Brema für den Börsensaal zu bestellen und endlich trat einer unserer ersten Rheder und Handelsherrn, der Herr Chr. Wätzen, plötzlich hochherzig hervor und übernahm, ohne indessen dem Fortgange der Sammlungen zur malerischen Ausschmückung der Börse Einhalt zu thun, das große Hauptbild auf seine Kosten malen zu lassen, jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung, Gegenstand und Künstler dafür selbst wählen zu dürfen. Die Handelskammer nahm als Vertreterin unserer Kaufmannschaft das Anerbieten natürlich mit Dank zu allgemeiner Freude an und man sah einer interessanten Konkurrenz entgegen, die jedenfalls auf unser städtisches Kunstleben höchst anregend wirken mußte.

Wie groß war aber die Enttäuschung, als Herr Wätzen der Handelskammer plötzlich die Anzeige machte, er habe bereits gewählt und entschieden — aber weder für Otto Knille, noch für die Entdeckung Amerika's, sondern für einen jungen, ihm durch einen Verwandten vorgeschlagenen Künstler, Namens Janssen, und dieser solle nach dem Vorschlage des hiesigen Bibliothekars Dr. Kohl — die Gründung der Stadt Riga malen.

Von jenem Augenblicke an steht die Börsenbildfrage fort und fort auf der Tagesordnung unserer öffentlichen Angelegenheiten und wird in unsern Blättern, in selbstständigen Broschüren und in den verschiedenen Vereinen zum Theil mit einer Heftigkeit behandelt, die nicht nur mit jedem Tage im Steigen ist, sondern auch fortwährend weitere und weitere Kreise in ihren Bereich zieht.

Die Gründung der Stadt Riga, sowie die Kolonisirung Livlands im 13. Jahrhundert, wurde bekanntlich vorzugsweise für das Werk Bremens gehalten, welche Annahme auch keineswegs ohne Grund ist. Historisch

nachgewiesen ist aber nichts, als daß von der bremischen Kirche aus die Christianisirung des Landes ausgegangen ist, daß ein bremischer Erzbischof das erste Gotteshaus dort bauen ließ, wo jetzt Riga steht, und unter den übrigen auch einige bremische Ansiedler sich daselbst niedergelassen haben. Daß dadurch schon früh auch einige Handelsbeziehungen zu Bremen hervorgerufen wurden, war natürlich, nie aber sind diese, oder überhaupt, nie ist der baltische Handel so bedeutend für uns gewesen, daß unsere Stadt einen irgend wesentlichen Aufschwung solchem zu verdanken hätte. Als eine That der bremischen Handelswelt ist die Gründung Riga's aber vollends nicht anzusehen.

Die große Mehrheit unserer Börsenbesucher war denn auch auf's Unangenehmste von dieser Wendung berührt, auch die historische Abtheilung unseres Künstlervereins, an die sich der freigebige Stifter füglich am ersten in dieser Frage hätte wenden sollen, führte aufs Klarste den Beweis, wie unendlich gering Bremens Antheil an Riga's Gründung gewesen und wiederum, wie unwesentlich für Bremen die Folgen derselben waren; trotzdem aber brach Dr. Kohl mit einem oft an's Lächerliche streifenden Eifer eine Lanze nach der andern für sein geliebtes Riga und rief sogar dieses selbst oder vielmehr dortige Kräfte um Hülfe in seinem Kampfe an, in welchen sich nacheinander auch noch die Professoren Delius und Springer in Bonn, wie Professor Bendemann in Düsseldorf einmischten, sämmtlich Partei für Riga und den jungen Künstler nehmend, der zu dessen Verherrlichung bestimmt war, während gegen die Darstellung der Entdeckung Amerika's von diesen Rigafreunden, namentlich aber von Dr. Kohl selber Dinge und Einwände vorgebracht wurden, daß man oft nicht wußte, ob man mitleidsvoll lächeln oder an Ironie glauben sollte, denn es kam wirklich Unglaubliches dabei zu Tage. Da sollte es z. B. unwürdig für Bremen sein, einen Genuesen, wie Columbus, und Spanier, wie seine Mannschaft, zu verewigen, dazu sei er gar dumm und geizig gewesen; unpassend hieß es, sei ein Bild mit tropischer Natur und Palmen für ein Gebäude gothischen Styls; die Entdeckung Amerika's sei ein unmalerischer, dann wieder sei sie ein abgegriffener Gegenstand, der ja schon in hundert Kinderbüchern abgebildet sei; und ferner, wenn einmal in der stolzen Halle ein Sängerfest abgehalten würde, wie könnten, Angesichts der gemalten Palmen, deutsche Sänger, Mendelssohn's Lied vom deutschen Wald anstimmen, brachte Dr. Kohl in seinem Eifer sogar vor, worauf man ihm einfach erwiederte, sie könnten es dann ja auch lassen; ja seine Spürkraft und Erfindungsgabe ließ ihn zuletzt noch das Argument für Riga entdecken, daß, weil eben die amerikanischen Beziehungen in Bremen Alles durchdrängen und die Blicke der bremischen Börsenwelt stets auf Amerika gerichtet seien, es nun gerade der Abwechselung wegen um so erquickender wäre, die leiblichen Augen auch einmal auf ein anderes Bild zu richten. Doch genug dieses Kohls, von dem ich noch eine große ergötzliche Blumenlese liefern könnte, wenn es der Umfang dieses ohnehin schon ziemlich ausgedehnten Berichts gestattete.

Trotzdem nun das Häuflein unserer Rigafreunde ein wahrhaft verschwindendes ist, und trotzdem Dr. Kohl durch obiges Gebahren nicht wenig dazu beiträgt, dasselbe noch mehr zusammenzuschmelzen, hält leider der reiche Stifter, gegenüber den noch so dringenden Wünschen unserer Bürger, das große weltumgestaltende Ereigniß des fünfzehnten Jahrhunderts dargestellt zu sehen, mit hartnäckigster Zähigkeit fest an seinem einmal gefaßten Plane; die Erklärungen der Vereine, die Auslassungen unserer Presse, die Vorstellungen Einzelner, Alles war vergebens, bis plötzlich die Sache in ein neues Stadium getreten, das sicherlich eine ganz andere Wendung der Dinge herbeiführen wird. Unser Kunstverein nämlich hat durch seine Sektion für Skulptur und Malerei eine umfassende Druckschrift ausarbeiten und der Handelskammer, als Verwalterin der Börse, zur geneigten Beschlußfassung überreichen lassen. Sie enthält einen vollständigen Plan zur gesammten künstlerischen Ausschmückung des Innern jenes Baues, den, wie verlautet, der Vorstand mit großer Befriedigung entgegengenommen hat und in Bälde zum Antrage bringen lassen wird.

Mit wahrer Freude muß man dieses tief durchdachte Schriftstück durchlesen, welches eben so sehr durch den Reichthum echter Künstlerphantasie, wie durch seinen streng historischen Geist und seine praktischen Vorschläge, die zum Theil noch dazu durch beigegebene Skizzen erläutert sind, hervorragt.

Die lichtvollen hohen Wandflächen des Trepenaufgangs, die obere Vorhalle mit der Bremastatue, die Felder der beiden langen Korridore, durch deren offene Arkadenreihe man in die mächtige Haupthalle hinabschaut, und endlich diese selbst: Alles und Jedes wird bedacht, wie es kunstvoll und bedeutsam zu schmücken sei, eine herrliche Reihenfolge historischer Bilder eröffnet sich unsern Blicken, in einem Theile des Baues speciell bremischen und Hansestoffen geweiht, im anderen der allgemeinen Handelsgeschichte, der Entwickelung des Welthandels entnommen, von der Zeit nebelhafter Sage an, bis hinab zur lebensvollsten Gegenwart.

Und in einem so umfassenden Plane mag denn auch allenfalls die Gründung Riga's ihre Stelle finden, sei es auch nur um Bremens baltische Beziehungen zu repräsentiren, daß sie aber dabei nimmer und nimmer das große Hauptfeld des ganzen Gebäudes einnehmen darf, wird jetzt auch wohl dem Allerletzten klar.

Auch die Denkschrift weiß dafür nur einen einzigen Stoff zum Bilde, denselben, den auch der Erbauer der Börse von Anfang an im Auge hatte. „Es ist, um mit den

eigenen Worten desselben zu reden, jener entscheidende Wendepunkt der Handelsgeschichte, der die neue Welt aufschließt und die alte neu macht, der große Anfang der modernen Zeit, die erste Landung der Europäer in Amerika. Columbus der Entdecker."

Geht unsere Handelskammer, wozu alle Hoffnung vorhanden ist, auf den Plan der Denkschrift ein, so darf man Solches als ein wahres Ereigniß für die deutsche Historienmalerei, als von kaum zu übersehender Bedeutung aber für das Kunstleben unsrer Vaterstadt begrüßen. Damit wäre ebensowohl der kunstgeweihten Freigebigkeit ihrer Bürger, wie dem Talente vieler deutscher Künstler auf einmal das reichste und herrlichste Feld strahlenden Ruhmes eröffnet.

Bremen selbst aber, folgend dem Beispiele jener stolzen, schönheiterfüllten Stadtrepubliken des Mittelalters, hätte dadurch ein Denkmal edelsten Bürgersinnes geschaffen, sich zur Ehre, Andern zur Nacheiferung, ein Denkmal, welches noch den spätesten Geschlechtern das Herz mit dankbarer Freude und Bewunderung erfüllen würde.

New-York, im Februar.

O. A. Das neueste Ereigniß in unserer Kunstwelt ist die Ausstellung und Versteigerung der „Thompson Collection" in New-York, einer Gemälde-Sammlung, von der schon Wochen und Monate zuvor so viel geschrieben und gesprochen wurde, daß die Neugier des kunstliebenden Publikums ungewöhnlich rege geworden war, zumal da ein gewisses Dunkel darüber schwebte, und man umsonst nach Jemandem gesucht hätte, der im Stande gewesen wäre, aus eigener Anschauung etwas darüber mitzutheilen. Folgendes ist die Geschichte dieser Sammlung:

Es ist noch kein Jahr, daß hier ein alter reicher Mann, Thomas Thompson aus Boston starb, und bald erfuhr man durch die Zeitungen, was zuvor zwar schon, besonders in Boston in engern Kreisen, bekannt gewesen war, nämlich, daß er eine Gemäldesammlung hinterlassen, dergleichen es keine zweite an Zahl in den Vereinigten Staaten gebe. Der Sohn eines Bilderhändlers und unter Bildern aufgewachsen, war er von Jugend an ein leidenschaftlicher Kunstfreund und Sammler. Er hegte eine entschiedene Vorliebe für die Werke der alten Niederländer und Italiener, und oft begegnen wir in der Sammlung mehreren Kopien desselben Bildes, während er moderne Bilder gewöhnlich nur kaufte, wenn es darauf ankam, jungen talentvollen Künstlern im Beginn ihrer schwierigen Laufbahn förderlich zu sein — namentlich finden sich in der Sammlung viele Jugendarbeiten von Bierstadt — oder wenn der Gegenstand ihn etwa anzog. Zwanzig Jahre hatte er gesammelt, als im Jahre 1852 alle seine Bilder in einem Feuer zu Grunde gingen, das damals Tremont Temple zerstörte, worin dieselben aufgestellt waren. Er selbst schlug seinen Verlust auf mehr als 92,000 Dollars an; bei seinen großen Mitteln ließ er sich jedoch nicht entmuthigen, sondern fing sogleich von Neuem mit solchem Eifer zu sammeln an, daß er nach sechs Jahren eine größere Zahl von Bildern beisammen hatte, als je zuvor. In einem großen alten Gebäude, über einem Laden, hatte er seine Schätze in mehr als zwölf Zimmern im wörtlichsten Sinn aufgestapelt; denn da die Wände nur den kleinsten Theil der Bilder fassen konnten, waren die übrigen haufenweise aneinander gepackt, und da er als ein ächter Sonderling, der er war, nur selten Jemandem Zutritt in seine Schatzkammer gestattete, war es unmöglich, nur zu einer annäherungsweise richtigen Schätzung des Werthes und der Zahl der Bilder zu gelangen. In früherer Zeit hegte er die Absicht, seine Sammlung der Stadt Boston zu vermachen, als Grundlage einer städtischen Galerie, allein in den letzten zehn Jahren seines Lebens faßte er aus unbekannten Gründen einen heftigen Widerwillen gegen die Stadt, zog fort und betrat sie nie wieder. Von jener Zeit an scheint auch seine Freude an seiner Galerie dahin gewesen zu sein. Er hörte auf zu kaufen, die ganze Sammlung wurde weggepackt und bis nach seinem Tode ist kein menschlicher Blick darauf gefallen. Die Ankunft und Ausstellung der Bilder in New-York vor einigen Wochen war somit ein Ereigniß, dem man mit Ungeduld und Erwartung entgegengesehen hatte. Der große Auktionssaal von Leeds faßt, wie man denken kann, nur den kleinsten Theil der Bilder, und man hat deßhalb ein paar Häuser weiter, in einem der neuen, ungeheuren, zu Waarenlagern bestimmten Gebäude, zwei Stockwerke zu Hülfe nehmen müssen, und dennoch sind noch Massen von Bildern eines hinter dem andern an die Wand gelehnt. Der Katalog ist über hundert Seiten stark und enthält über 1700 Nummern. Es befinden sich darunter die berühmtesten Namen, und wirklich auch viel Gutes, aber wie es gewöhnlich geht, wenn ein Liebhaber, der nicht ein gründlicher Kunstkenner ist, sich auf alte Bilder verlegt, es ist mehr eine Sammelei als eine Auswahl, in der neben einigen Juwelen und viel Gutem auch ein wahrer Wust des Mittelmäßigen und Schlechten aufgehäuft ist. Unter den erstern befinden sich besonders vortreffliche Niederländer, welche — obgleich die Verkäufer sich ausdrücklich gegen die Garantie für die Aechtheit irgend eines Bildes verwahren, — wenigstens theilweise den Malern angehören mögen, unter deren Namen sie gehen, da sie sich wahrscheinlich noch aus der Zeit der alten Knickerbockers herschreiben, als die Stadt Neu-Amsterdam hieß, die reichen Mynheers unten in der Nähe der Batterie ihre stattlichen Häuser besaßen und mit andern Liebhabereien auch die für ihre Gemälde herüber gebracht hatten. Zu den Hauptstücken gehören einige Jordaens: Philemon und Baucis, zwei Pendants, Jakob und Esau darstellend, und ein sonderbares halb-allegorisches, humoristisches Bild, im Katalog: Blowing hot and cold genannt

Dann zwei Honthorst's, ein Zahnarzt das eine, zwei Gestalten mit Lichteffekt das andere, beide brillante Bilder, und einige wenn auch zweifelhafte, doch jedenfalls werthvolle Bilder, dem Katalog zufolge von Ostade, Teniers, Horemans, van Bloemen, Adrian Brouwer, Bol, Gaspar Crayer, ein weibliches Portrait von Mieris; sehr viele Kopien der großen italienischen Meister, sowie einige italienische Originalwerke. Darunter eine Ariadne von Annibale und eine Grablegung von Ludovico Caracci, eine Hagar von Jacopo di Empoli, der Raub der Sabinerinnen von Pietro da Cortona, ein Porträt von Caravaggio, Icarus von Carlo Cignani, Lot und seine Töchter von Luca Giordano. Auch einige französische Bilder finden sich, angeblich von Rigaud, Mignard, Lairesse, Joseph Vernet, Lavignes, und von Lebrun ein Portrait Mirabeau's, aus seiner Jugend, worauf er noch nicht mit dem Löwenkopf, wie man ihn auf spätern Bildern kennt, sondern mit gepudertem und frisirtem Haar dargestellt ist. Ferner einige moderne Bilder, darunter ein gutes Bild von Wimar, ein Zug Einwanderer, die von Indianern angegriffen werden, die erwähnten Bierstadt's, einige Isabey's, eine Jugendarbeit von Dubuse, Landschaften von Kummer, mehrere gute alte englische Bilder, besonders das Innere der Hütte einer französischen Fischerfamilie, von Earl, Porträts von Opie, Reynolds, Lawrence, Landschaften von Turner, und weiter eine Unzahl mittelmäßiger und ganz schlechter Sachen, Ungethüme, die ihres Alters wegen als kunstgeschichtlich merkwürdig angeführt werden. Endlich der ganze Ballast amerikanischer Klex- und Schmierereien, patriotische und unpatriotische Gegenstände aus der Zeit des Unabhängigkeitskrieges; Herren in schwarzen Fracks und Damen mit Reifröcken, unbestreitbare Scheusale, die aber noch nicht einmal die Ehre beanspruchen können, als kunstgeschichtliche und gewöhnlich selbst nicht als geschichtliche Kuriositäten tolerirt zu werden; schreckliche lebensgroße Konterfeis von Schauspielern und Sängerinnen im Kostüm, in anspruchvollster, theatralischer Stellung und dergleichen mehr. — Die Auktion wurde täglich zweimal, am Vormittag und am Abend gehalten, wobei die Säle immer gedrängt voll waren. Kunstverständige und Neugierige, Damen und Herren, saßen in Reihen und verfolgten stundenlang, wie im Theater, mit größter Aufmerksamkeit den Verlauf und lachten und amüsirten sich an dem trockenen Yankeehumor der Auktionäre, welche ihr einförmiges Geschäft durch allerlei Scherze würzten. Bei solch' einer plötzlichen Ueberschwemmung mit Gemälden, zumal zu einer Zeit, in der die Geschäfte im Allgemeinen stocken, ist es in Wahrheit zum Erstaunen, welch' hohe Preise gegeben werden, und wie selbst das schlechteste Zeug noch seine Abnehmer findet. Die besseren Bilder bringen von hundert bis fünfhundert Dollars, und selbst die elendesten Sudeleien finden immer noch für ein paar Dollars ein Unterkommen.

Unter den übrigen Gemäldeauktionen, welche hier immer von Zeit zu Zeit stattfinden, sind besonders zwei in den Sälen von Barker und Miner zu erwähnen, worin vorzüglich die Werke moderner niederländischer Künstler, so wie einige von Deutschen und Franzosen zum Verkauf kamen. Besonders die zweite Sammlung war reich an guten Werken, und überreich, möchte man sagen, an solchen, in denen brillante Technik sich bestrebte, den Mangel an Ideen, Inhalt und Ausdruck auszugleichen oder wenigstens zu verdecken. Man mußte bedauern, so viel Kunstfertigkeit auf reine Aeußerlichkeiten, auf Gegenstände verwendet zu sehen, die weder der Phantasie, noch dem Gefühl, noch dem Gedanken den mindesten Stoff bieten können; denn alle diese Damen, mit den niedlichen geistlosen Lärvchen, welche im modischsten Kostüm, in prächtig gemaltem Atlas und Sammet, zwischen eleganten Rococomöbeln einen Brief lesen, dessen Inhalt man ihnen auf keine Weise am Gesicht absehen kann, sich die Handschuhe anziehen, mit einem Kanarienvogel spielen, oder in einem Atelier malen, vermögen doch unmöglich uns zu fesseln. Sehr verschieden von derartigen Darstellungen, ist ein Bild von David Col, „die unterbrochene Mahlzeit", voll ächten, keckeu, naturwüchsigen Humors, gesunder Wirklichkeit, bei sicherer und sorgsamer Ausführung. Zwei der Gäste sind sich augenscheinlich in der Hitze eines bei Tische ausgebrochenen Streites in die Haare gefallen und haben dabei den Tisch umgestoßen, der auf der Seite liegend, mit den auf dem Fußboden zerstreuten und verschütteten Delikatessen und zerbrochenen Tellern und Schüsseln, ein Bild trauriger Zerstörung bietet. Die beiden Streiter stehen an der Thür, keineswegs durch die Katastrophe versöhnt, und wie es scheint, im Begriff den Kampf mit erhöhter Bitterkeit zu erneuern, während das eigentliche Opfer, ein dritter Gast, der mit dem Tische umgeworfen wurde, sich eben mühsam unter dem Tischtuch hervorarbeitet. Von Pauwels finden wir einen Boccaccio, der seine Geschichten am Hofe Johanna's der Ersten vorträgt, also eine Art historischen Genrebildes, daß sich jedoch nur durch das Kostüm als solches bekundet, denn im Uebrigen hat man durchaus keinen Grund in dem Erzähler Boccaccio zu vermuthen, und noch weniger würde es einem einfallen, aus den leblosen Gesichtern der Zuhörer zu erkennen, daß sie den lustigen Zweideutigkeiten des Decamerone lauschen, und sich nicht etwa an einem Lehrgedicht oder gar einer Predigt langweilen. Welch' reiches Feld hätte der Künstler gehabt, wenn er verstanden hätte, den Eindruck zu veranschaulichen, welchen eine solche Lectüre in dem Zuhörerkreise hervorrufen muß, wenn er hier das offene, dort das mehr oder minder verhüllte Behagen in verschiedenen Abstufungen, in Einigen eine heuchlerische Entrüstung, in einem Andern eine gewisse lächelnde Scham und Verlegenheit und endlich in ein oder zwei jugendlichen Gestalten die ernste ruhige Unbefangenheit der Unschuld dargestellt

hätte, die sich an nichts stößt, weil sie selbst rein ist. Von alledem sehen wir aber nichts; dazu ist die Gruppirung mangelhaft und ungeschickt und das Kolorit kalt und trübe. Ein großes Bild von Schaefels in Antwerpen stellt einen Vorgang aus der niederländischen Geschichte dar, das Wegnehmen eines spanischen Kriegsschiffes durch die Niederländer bei Walcheren. Ohne auffallende Fehler und bei unverkennbarer Sorgfalt, läßt das Bild doch gründlich kalt, denn das ächte innere Leben fehlt und der Gedanke, der zu Grunde liegt, tritt nicht anschaulich hervor. In „Courmachen in der Küche" von Noter und Col, treten die prächtig ausgeführten Gemüse und Früchte über Gebühr vor den Gestalten heraus, welche, obgleich an sich lebendig genug, doch nur als Staffage jener erscheinen. Von van Kuyck ist eine prächtige Stallscene da; es ist wirklich schwer zu entscheiden, wer besser gelungen ist, die Pferde und Kühe, oder der Pferdeknecht und das Milchmädchen, welche sich in der Frühe in ihrem Beruf begegnen und einander den Morgengruß bieten. Humoristisch, lebendig und ansprechend sind die „Dorfpolitiker" von Plathner, in Düsseldorf. Von Bakalowicz in Paris, sind zwei Genrebilder: „Belustigungen am Hofe" und eine „Dame mit einem Papagei", außerordentlich fein und schön ausgeführt, jedoch eben nur durch die meisterhafte Technik bemerkenswerth. Eine Gruppe auf einem Balkon, mit Lichteffekt, von Rosierse, zeichnet sich ebenfalls durch schöne, sorgsame Behandlung aus. Außerdem sind als ansprechende Genrebilder zu erwähnen: „ein fauler Junge" von Arnaux ein Familienbildchen von Jul. Geerts, „Tischgebet" von Jos. Miller, ein Geflügelmarkt mit Lampenlicht, von Verhoeven, „der junge Künstler", von Gérard, „indianische Mädchen bei der Toilette", von Thompson, „die zerbrochene Tasse", von Myngaert, und ein paar Bilder von Mari ten Kate. Einem vortrefflichen Thierstücke begegnen wir, von L. Robbe, Schafe auf der Weide. Das Bild stammt noch aus der D'Huyvetter'schen Sammlung, die vor fast zwei Jahren hier verkauft wurde, und muß damals wohl nicht gebührend gewürdigt worden sein, was um so auffallender ist, als Thierstücke gewöhnlich leicht Liebhaber finden und gute Preise zu bringen pflegen. Es bekundet so viel liebendes Eingehen in die Eigenthümlichkeiten der Thiere, wie es sich durch sorgsame Ausführung auszeichnet. Da sind ferner Stallscenen von Verschnur, viele Viehstücke von Severdonck u. s. w. Eine Ansicht des Glommen von Jacobs versetzt uns in die düstere Schönheit der nordischen Alpen. Auch ein paar schöne Landschaften von Koekkoek sind da, eine frische duftige Waldgegend von de Vogel mit Staffage von Verboeckhoven, eine andere von Daiwaille, ebenfalls mit Vieh von Verboeckhoven, eine Rheingegend von Bylandt, eine Winterlandschaft von Moermann, und schöne Waldgegenden von A. Richardson. Neben diesen Bildern war noch eine große Zahl, welche, wenn auch von minderem Werth, doch immer noch in jeder europäischen Ausstellung Platz finden würden, und dann noch der unvermeidliche Anhang gediegen schlechten Zeuges, sämmtlich amerikanischer Manufaktur, dergleichen auf allen Auktionen mit unterläuft. Hier waren dieselben bescheiden in einem Nebenzimmer vereinigt, und wer sich, von Neugier getrieben, etwa dahin verirrte, kam sicher mit einem ironischen Lächeln zurück. Obgleich die zweite Auktion, in der die werthvollern Bilder zum Verkauf kamen, gerade mit der Versteigerung der Thompson Collection zusammenfiel, war doch die Theilnahme äußerst lebhaft und die Preise weit höher, als man unter den Umständen hätte erwarten sollen.

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

△ **Friedrich Brugger** †. Die deutsche Künstlerschaft hat durch das Ableben des Bildhauers Friedrich Brugger wieder ein schwerer Verlust getroffen. Brugger's Werke zeichnen sich durch Gediegenheit, edle Auffassung und fleißige, meisterhafte Ausführung, endlich durch den darin an den Tag gelegten großen Schönheitssinn auf das Vortheilhafteste aus. Die bekanntesten darunter sind: die in Ueberlebensgröße ausgeführte Figur eines Jägers mit einem Hasen, zu dem ein Hund emporschaut, Theseus mit den Waffen seines Vaters, Chiron, welcher den jungen Achilleus die Leier spielen lehrt, eine Penelope, das edel aufgefaßte Standbild Gluck's auf dem Promenade-Platz in München, die Statue des kriegerischen Max Imanuel ebendaselbst, das Denkmal des Geschichtschreibers Johannes von Müller mit den Figuren der Gerechtigkeit und Geschichte und der Büste des Gefeierten auf dem Friedhofe zu Cassel, ein Werk von edelster Einfachheit und Würde, Dädalus und Ikarus (kürzlich in der Zeitschrift abgebildet), ein Faun, der mit einem Panther scherzt u. s. w. Von seinen Büsten ist wohl die des Philosophen Franz von Baader die gelungenste.

Für Brugger war das antike Ideal in formeller Auffassung der absolute Maßstab für die plastische Kunst. Dadurch erklärt sich wohl eine gewisse Kühle, welche uns aus den meisten seiner Werke anweht. Er fühlte sich beengt, wenn ihm Aufträge gegeben wurden, welche einer andern Sphäre angehörten als der antiken Welt, und wenn Arbeiten dieser Art dem wackeren Künstler mit Recht wenig Ehre eintrugen, so trifft ein Theil der Schuld ohne Zweifel Jene, welche nicht begriffen, daß man einem Künstler, dessen ganzes Dichten und Trachten der untergegangenen klassischen Welt zugewendet ist, nicht zumuthen darf, seine Zeitgenossen in Sackpaletot und Pantalons plastisch zu gestalten.

Brugger war 1815 in München geboren, woselbst sein Vater Tischlermeister war, und erreichte sonach ein Alter von nur 55 Jahren. Er starb nach kurzem Leiden am 9. April unvermählt, von seinen zahlreichen Freunden tief betrauert.

Kunsthandel.

Kunstauktionen. Die nächste Leipziger Versteigerung findet bei Rud. Weigel (Dr. A. Andresen) am 13. Juni statt und bringt eine reiche und gewählte Sammlung von Kupferstichen aus dem Besitz eines Utrechter Kunstfreundes zum Aufstrich, darunter eine Kollektion von 400 Porträts, Aerzt

und Naturforscher darstellend. — Bei Em. Mai in Berlin wird die Kupferstichsammlung des weiland Geh. Rath Schubert in Königsberg am 30. Mai versteigert. — Die Versteigerung einer Reihe Original-Gemälde von Münchener Künstlern, auch einiger Porzellangemälde kündigt die Montmorillon'sche Kunsthandlung für den 27. Mai an.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

A. **In der permanenten Ausstellung des Vereins Berliner Künstler** sind seit einiger Zeit mehrere Kollektionen Hildebrandt aus dem Privatbesitz zum Verkauf ausgestellt: 57 Madeira-Bilder, 14 Ansichten aus Spanien und Portugal, 26 einzelne Blätter (sämmtlich Aquarellen aus früherer Zeit 1841—49) dazu 16 Oelbilder aus verschiedenen Epochen. Nach dem Vielen, was wir die letzten Jahre gesehen, brachte uns die Ausstellung nichts Neues, abgesehen von den unerhörten Preisen, welche für diese Bilder gefordert und zum größten Theil auch gezahlt wurden. Die einzelnen Aquarellen, darunter manche recht gute, stellten sich durchschnittlich auf 4—500 Thlr.; die Oelbilder, darunter keines, das sich mit Hildebrandt's besseren Arbeiten hätte messen können, und manches wirklich herzlich schlechte, waren zwischen 800 und 3800 Thlr. angesetzt. — Dieselbe Sammlung enthält zwei vorzügliche kleine Oelgemälde von A. Menzel: eine Synagoge mit betenden Juden von trefflicher, an Rembrandt erinnernder Behandlung des Helldunkels und wahrhaft genialer Pinselführung; ein Interieur mit zwei alten Damen in Rokokokostüm, deren eine ein Vogelbauer mit einem Tuche verhängt, um mit der Begleiterin ungestörter den in Menge aufgeschütteten Briefschaften aus alter Zeit sich zuwenden zu können. Beide Bilder, sowie eine weniger anziehende Aquarelle — ein sich vor langer Weile reckendes kleines Bauermädchen — sind aus Menzel's früherer Zeit. — Eine andere Aquarelle jüngsten Datums von Menzel erregte große Bewunderung: ein Jubiläums-Blatt für einen hiesigen Industriellen. Die Anordnung zeigt eine Architektur in freierem Renaissancegeschmack mit zwei Nischen, durch welche man in das Innere einer Schmiedewerkstatt sieht. Darinnen arbeiten kräftige Gesellen in Rauch und Feuergluth. Außen strecken auf hermenartig geformten Pilastern wundervolle Atlanten die nervigen Arme und greifen in die Handlung ein, indem sie hämmern und das Eisen zu langen Dräthen auseinanderziehen und mit Kopf und Nacken zugleich das Gesimse der Architektur tragen. Letzteres ist von einer leichten Balustrade umzogen, hinter welcher äußerst reizende Kindergestalten, mit Guirlanden beladen, ihr Spiel treiben. Unmittelbar darunter steht die Jubiläumsinschrift. Ich möchte dem schönen Gelegenheitsblatte vor seinem berühmteren Vorgänger, dem Gedenkblatte von 1866, den Vorzug geben.

Nach der Menzel'schen Aquarelle — und eine Zeit lang mit dieser zusammen — waren zwei Porträts von Fried. Kaulbach die Zugstücke der Ausstellung. Beide stellten Damen aus der vornehmen Welt dar. Schwarze Roben mit Goldschmuck und türkische Shawls von meisterhafter, fast zu anspruchsvoller Behandlung, vorzügliche Zeichnung der Gesichter und vor allem der Hände, dazu ein der duftigen Patina alter Bilder vergleichbarer dunkler Gesammtton machte diese Porträts bei lebensgroßem Maßstabe und fast ganzen Figuren zu ungewöhnlich hervorragenden Kunstwerken. Selbst die nicht immer liebenswürdigen Ausdrucksmittel spezifisch vornehmen Wesens in Haltung und Mienen zeigten sich durch künstlerische Auffassung in das Ansprechende und Einnehmende übersetzt, ohne doch darum der beabsichtigten Charakteristik weniger zu dienen.

Augenblicklich hat Paul Meyerheim die Ausstellung mit einem Bilde ersten Ranges beschickt: Rothkäppchen im Walde begegnet einem Wolf, welcher in seiner überraschenden Lebenswahrheit, ich sage unbedenklich, nicht mehr übertroffen werden kann. Das Rothkäppchen ist ein munteres, frisches Mädchen von porträthafter Auffassung. Die beinahe lebensgroßen Figuren sind in den frischesten Waldesgrund zwischen hochblühenden Fingerhut, Enzian und Farrenkrautgebüsch gestellt. Die Stämme der Bäume schneiden unterhalb der Laubkronen ab, von hinten her sieht der blaue Himmel herein; es ist der Realismus in seiner allerliebenswürdigsten Erscheinung. Das Bild ist bestimmt, in die Wand des „Märchensaals" eines hiesigen reichen Privatmannes eingelassen zu werden, für welchen Franz Meyerheim, der Bruder, sein gleichfalls hier ausgestelltes „Dornröschen" gemalt hat.

Außer den erwähnten vorzüglichen Bildern bot und bietet die Ausstellung noch eine Menge des Anziehenden. Originell schien mir namentlich eine Charonsbarke von Brausewetter; die Insassen, Greise, Männer, Frauen und Kinder in griechischem Kostüm und fast reliefartiger Komposition: die Auffassung genreartig, aber nicht ohne Ernst und Theilnahme erweckenden Ausdruck; tüchtig vor allem das warme, gedämpfte Kolorit. Aus der Zahl der Landschaften nenne ich noch Pflugradt's „Schloß Ulrichshofen in Mecklenburg", ansprechende Architektur bei stark bewegtem Wolkenhimmel; ferner Wald- und Gebirgsansichten von Gustav Richter, Engelhardt, Breitbach und A. Geyer. Letzterer gibt Ansichten aus dem Orient, aus Aegypten, von den griechischen Inseln in leichter, hauptsächlich durch die Farbe wirkender Vortragsweise. Seine tiroler Waldlandschaften theilen die koloristischen Vorzüge jener Bilder; ein deutscher Baum verlangt aber mehr oder wenigstens andere Zeichnung, als der Künstler den meisten seiner Waldbäume gegönnt hat. Von hier aus ist der Schritt zur Manier nicht mehr ganz weit. — Eine große Waldlichtung mit Hirschen („Nach dem Kampfe") von Eduard Ockel wird ihren Liebhaber finden, lehrt uns aber den Künstler nicht von einer neuen oder besonders erfreulichen Seite kennen. Auch von A. Arnz haben wir bereits an einem anderen Orte ein Bild von freierer, mehr origineller Wirkung gesehen, als den hier ausgestellten, reich bevölkerten Strand von Neapel. Von Härtel, dessen frische, sonnige Scene aus der Campagna unlängst der „Verein der Kunstfreunde" zur Verlosung angekauft hat, verzeichne ich noch einen vorzugsweise blau gehaltenen Strand bei Sorrent mit Fischern und Böten staffirt, um damit meine Umschau für heute zu beenden.

Die Dresdener Holbein-Ausstellung findet bestimmt im nordöstlichen Zwinger-Pavillon vom 15. August bis 15. Oktober dieses Jahres statt.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Eschweiler schreibt man der Köln. Zeitung: Ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist es, daß in unserer industriereichen Gegend der Sinn für das Ideale und das Höhere nicht nur nicht erstorben, sondern vielmehr rege thätig ist. So hat sich hier ein Komité konstituirt, welches sich die Aufgabe stellte, alles dasjenige, was alte Kunst von den Tagen der Römerherrschaft in hiesiger Gegend durch das Mittelalter hindurch bis zur Renaissance uns hier und in der nächsten Umgegend übrig gelassen, in einer Gesammt-Ausstellung so viel als thunlich zu vereinigen und für einige Zeit den zahlreichen Besuchern zum Anblicke darzubieten. Und wirklich muß man, trotz allem, was in unserer Zeit auf dem Gebiete der Alterthumswissenschaft und der Alterthumsforschung geschehen ist, sich wundern, auf der Eschweiler Ausstellung so viel Neues, selbst von Kennern gar nicht Gekannte und Geahnte anzutreffen. Sämmtliche Gebiete alter Kunst sind vertreten: Malerei, Weberei und Stickerei, Elfenbein- und Holzskulptur, Schmiede- und Töpferarbeiten, Kupferstiche und Holzschnitte 2c. Alle Freunde alter Kunst und Forschung werden in der prächtigen Ausstellung manches Interessante und Belehrende für sich finden.

Aus Regensburg berichtet das Rgsb. Mgbl.: „Beim Abbruche des ehemaligen Poststadels am Stribplatze hinter dem „Weidenhofe" ist ein interessanter Ueberrest kirchlicher Baukunst der Vorzeit zu Tage getreten, nämlich die Pfalzkapelle Karls des Großen. Auf der sogenannten Bastei, an welche der Bau angelehnt ist, erhob sich die Pfalzburg des genannten Kaisers.

B. **Professor August Wittig in Düsseldorf** hat kürzlich eine Arbeit vollendet, die bei ihrem Bekanntwerden nicht verfehlen wird, allseitiges Aufsehen zu erregen. Auf das wiederholte Ersuchen eines Kunstfreundes hat er es nämlich unternommen, die Statue der Venus von Melos zu ergänzen, und so kühn ein solches Wagniß auch erscheinen mag, so darf es doch als der vollgültigste Ausdruck eines Strebens gelten, welches sich ernst und bewußt den höchsten Zielen der Kunst zuwendet. In wie fern es Wittig nun gelungen ist, die Intentionen des Schöpfers jener herrlichen Statue zu errathen, muß dahingestellt bleiben; doch scheint uns seine Auffassung jedenfalls geistvoll und nicht ohne Berechtigung zu sein. Wittig läßt die Göttin mit beiden Händen den Schild des Mars halten, worin sie sich wohlgefällig bespiegelt. Der Künstler will damit die triumphirende Venus charakterisiren, die den mächtigen Kriegsgott mit süßer Liebe erfüllte, aus dessen Waffe sie ihre Waffe: die Macht der Schönheit siegesbewußt

zurückstrahlen sieht. Der Schild ist leicht auf das linke Bein gestemmt und so geschickt angebracht, daß er die Wirkung der Figur nirgend durch Verdeckung oder störende Ueberschneidungen beeinträchtigt. Bei einer Ausführung in Marmor in der Größe des Originals, die wahrscheinlich erfolgt, wird das Spiegelbild im Schilde durch einen mattern Schliff deutlicher hervortreten und dadurch der Gedanke leicht verständlich sein. Außer dieser interessanten Arbeit hat Wittig das Modell zu einem Grabdenkmal vollendet, welches in edler Einfachheit einen jungen, in den Befreiungskriegen gefallenen Helden auf dem Paradebette liegend zeigt und für eine Schloßkapelle ausgeführt werden soll. Auch ein schöner Entwurf zu einem Denkmal der im Jahr 1866 gebliebenen Krieger ist im Entstehen begriffen und dürfte sich, in großem Maßstabe ausgeführt, sehr zur Zierde eines öffentlichen Platzes eignen. Die Darstellung besteht aus einer Gruppe: Victoria richtet sanft einen verwundeten Streiter auf und schmückt ihn mit der Lorbeerkrone. In den Figuren spricht sich eine feine Empfindung aus, und die Linien bringen eine harmonische Wirkung hervor. Ein Postament mit entsprechenden allegorischen Gestalten soll dieselbe noch erhöhen. Für die Façade des neuen Museums der Gypsabgüsse nach Antiken und Skulpturwerken der Renaissance hat Wittig die Medaillonporträts der drei großen Bildhauer Phidias, Michel Angelo und Peter Vischer in Relief ausgeführt, welche sich des ungetheilten Beifalls der Beschauer erfreuen.

B. **Professor W. Camphausen** hat von seiner Vaterstadt Düsseldorf den Auftrag erhalten, für deren städtische Gemäldegalerie eine kleinere Wiederholung seines großen Bildes „Friedrich II. mit seinem Stabe“ zu malen. Die Skizze des letztern, sowie ein treffliches Pendant dazu „der große Kurfürst mit Derfflinger am Morgen der Schlacht von Fehrbellin“, welches der Künstler hoffentlich ebenfalls im Großen ausführen wird, hat die Gräfin von Flandern angekauft. Für den Bruder derselben, den Erbprinzen von Hohenzollern, malt er gegenwärtig eine Scene aus dem Gefecht von Königinhof, darstellend die Eroberung einer österreichischen Fahne durch den Gefreiten Bochnia vom 1. Garde-Regiment zu Fuß.

B. **Friedrich Boser** in Düsseldorf malt gegenwärtig ein großes Altarbild, welches er der evangelischen Kirche seines Geburtsortes Halbau in Schlesien zum Geschenk machen will. Dasselbe zeigt auf Goldgrund die Einzelfigur des Erlösers und zeichnet sich durch würdigen Ernst der Auffassung und gediegene Ausführung aus.

△ **Der Bau des neuen Münchener Rathhauses** ist in Folge der neuen Gemeindewahlen in eine Phase getreten, die keine demselben günstige genannt werden kann. Man wird es vom finanziellen Standpunkte aus unzweifelhaft nicht tadeln können, wenn Gemeindebehörden Angesichts einer Belastung der Gemeideangehörigen mit einer Umlage von 95 Prozent der direkten Staatssteuern ein strenges Sparsystem einzuführen beschließen. Aber es bleibt unter allen Umständen beklagenswerth, wenn dieses System auch auf einen theilweise vollendeten Bau und noch dazu auf einen solchen Anwendung finden soll, der den Charakter eines monumentalen Baues an sich trägt. Bekanntlich ist der dem Marienplatz zugewendete Trakt des neuen Rathhauses unter Leitung Hauberissers bis auf den mittleren Theil vollendet, welcher nach der Natur der Sache am reichsten ornamentirt werden sollte. Nun ist davon die Rede, das dekorative Element so viel als möglich zu unterdrücken, weil außerdem eine nambafte Ueberschreitung der Gesammtkosten zu befürchten steht. Nach den bisherigen Erfahrungen ist diese Befürchtung nur zu begründet und deshalb als sicher anzunehmen, daß das allgemeine Sparsystem auf den noch unvollendeten Theil der Façade des Rathhauses zur Anwendung gebracht werden wird. Ob die Vortheile der Gemeindekasse aus diesem Verfahren sehr nambaft sein werden, wird erst die Zeit lehren. Sicher aber ist schon jetzt, daß die ästhetische Seite des Baues darunter schweren Schaden leiden muß. Fassen wir den Gesammteindruck ins Auge, den der Bau in seiner gegenwärtigen Gestalt macht, so müssen wir denselben als sehr wuchtig, ja als schwerfällig bezeichnen. Der Grund hievon liegt in der Hauptsache darin, daß die Fenster im Allgemeinen sehr klein sind und die Maßverhältnisse der Fenster der benachbarten Privathäuser zur Noth erreichen, namentlich im ersten Stockwerke über den ebenerdigen Lokalen, ferner daß die Gliederung der Fensterstürze eine sehr massige ist, daß die — nebenbei bemerkt blos dekorativ wirkenden — Wasserspeier in sehr bedeutenden Maßverhältnissen ausgeführt sind und fast rechtwinklig aus der Mauer vorspringen und ein riesiges unter sehr steilem Winkel aufsteigendes Dach mit einer Unzahl von Dachlucken mit aller Wucht auf das Gebäude herabdrückt. Im schneidenden Gegensatz dazu steht die Krönung des Gesimses mit dünnen Steinzinnen, die ganz à jour wirken. An Werken der Architektur thut nichts dem Auge weher als die wirkliche oder auch nur scheinbare Verletzung statischer Gesetze. Dahin gehört es auch, wenn der Baumeister eine Säule drei und vier gekuppelte tragen läßt, wie Hauberisser es an dem Erker des neuen Rathhauses thut. Dadurch, daß der Erker sich mit sichtlicher Schüchternheit an die Mauern drängt und überdieß erst in beträchtlicher Entfernung vom Niveau der Straße anhebt, verliert er seinen Charakter und wird zu einem angesetzten Thürmchen. — Alle diese Mängel könnten nun durch einen reich gegliederten Mittel-Bau, wie er vom Baumeister beantragt worden, wenn auch nicht beseitigt, so doch einigermaßen gemildert werden, müssen aber um so schärfer zu Tage treten, wenn dem Baumeister zur Pflicht gemacht werden wird, in der Ausführung des dekorativen Theiles hinter dem Entwurfe zurückzubleiben. Es wird dies um so beklagenswerther sein, als dem Architekten nur bei dem Trakte gegen den Marienplatz die Möglichkeit gegeben war eine monumentale Wirkung mit Erfolg anzustreben, da die geringe Breite der Dienersgasse solches beim Trakte, der nach dieser zugewendet ist, absolut unmöglich macht.

Berichtigung.

In Nr. 12 der Chronik muß S. 102 1. Sp. Z. 16 v. u. statt „Behandlung des Kartons“ — „des Konturs“ gelesen werden; ebenso in der zweiten Spalte 1. Zeile oben statt „vor jener auszeichneten“ — „vor jenen auszeichneten;“ und Z. 8 v. o. anstatt: „4 Th.“ — „4. Tafel.“

Nr. 16 der Kunst-Chronik wird Freitag den 3. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

3. Juni.



Nr. 16.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Sammlung La Caze im Louvre.

* Neben der Auktion der Kunstschätze und anderen Kostbarkeiten von S. Donato bildete die Eröffnung des großen Louvre-Saales, in welchem das Vermächtniß des Herrn Louis La Caze seine Aufstellung gefunden hat, während der letzten Wochen für die Kunstfreunde von Paris das Hauptereigniß des Tages. Unsere Leser erinnern sich der Charakteristik des liebenswürdigen alten Herrn, welche unser unvergeßlicher Freund Otto Mündler im vierten Hefte dieses Jahrgangs der Zeitschrift der allgemeinen Würdigung von dessen großherziger Stiftung vorausgeschickt hatte. Jetzt, nachdem die von Herrn La Caze hinterlassenen Gemälde dem Publikum zugänglich gemacht worden sind, läßt sich über den Werth der Hinterlassenschaft im Einzelnen ein Urtheil fällen, und die französische Presse hat, bei aller Pietät für den Geber, sich dieser Aufgabe auch bereits zu unterziehen begonnen.

Die Kritik fällt nicht durchweg zustimmend aus. Vor Allem tadelt man, daß die Sammlung nicht vollständig zur Aufstellung gekommen ist, oder vielmehr, daß die Auswahl, welche die Behörde des Louvre traf, nicht nach der öffentlichen Ausstellung des Ganzen, sondern insgeheim vorgenommen wurde, ohne darüber die Stimme der außerhalb stehenden Kenner zu hören. Einige hundert Bilder sollen zurückgestellt worden sein, von denen ein Drittel für die Provinzialmuseen, zwei Drittel für das Depot bestimmt sind. — Ferner wendet sich die Kritik gegen die Benennung der Bilder in dem Kataloge, welchen der Conservator des Louvre, Herr Reiset, mit anerkennenswerther Raschheit dem Publikum dargeboten hat.

Zur Bestimmung der Autorschaft und des Werthes der Bilder im Einzelnen erhalten nun auch wir von einem Freunde unseres Blattes eine Reihe sehr werthvoller Beiträge, welche wir den Lesern als die Urtheile eines gewiegten Kenners mitzutheilen uns verpflichtet fühlen. Und zwar glauben wir der Sache am besten zu dienen, wenn wir den Ausdruck dieser Urtheile, selbst wenn derselbe bisweilen herb klingen sollte, in keinem wesentlichen Punkte ändern.

„Es ist bekannt — so schreibt unser Berichterstatter — daß der verstorbene La Caze trotz seiner großen Liebhaberei für Bilder sich nie zu theuren Preisen hinreißen ließ. Für die meisten seiner Bilder hat er nicht mehr als 5—600 Franken bezahlt, für viele weit weniger. Bei einem Durchschnittspreise von 500 Franken würde das für die etwa 600 dem Staate vermachten Bilder einen Kostenaufwand von 300,000 Franken ausmachen. Jetzt schlägt man den Werth der Sammlung auf 2 Millionen Franken an, und es ist wohl glaublich, daß diese Summe in einer Versteigerung wirklich erreicht werden würde. Davon würden jedoch $^{9}/_{10}$ durch 100—120 Bilder aufgebracht werden; denn so viele wirklich gute mögen darunter sein. Der ganze Rest ist zweifelhaftes, mittelmäßiges, unechtes Zeug, das kaum der kleinste Liebhaber mit Ehren bei sich aufhängen könnte. Nur jene 120 oder höchstens 130 Bilder hätte man daher für den Louvre auswählen sollen, nicht 275, wie man gethan hat. So würde man ein Ensemble erzielt haben, in welchem jedes einzelne Kunstwerk eines der ersten Museen der Welt würdig gewesen wäre.

Unter den 26 italienischen Bildern durften höchstens zwei dieser Ehre theilhaftig werden: Nr. 11, Guardi, Ansicht eines Canales, und die kleine Skizze von Tiepolo, Nr. 22. Alles Andere ist, um einen milden Ausdruck zu gebrauchen, überflüssig.

Unter den 13 Spaniern ist nicht ein einziges Bild ersten Ranges: die zwei Murillo sind unecht; die drei Velazquez, wenn auch echt, doch von geringer Qualität und verputzt (der beste darunter wurde in der Viardot'schen Versteigerung 1863, wo Velazquez doch schon sehr geschätzt war, mit 5000 Franken bezahlt); von Ribera findet sich kein einziges Bild, welches ihn vortheilhaft verträte, dagegen sind vier Bilder mit „attribué à Ribera" bezeichnet, welche in einer Auktion nicht 120 Franken das Stück aufbringen würden.

Von den 118 Bildern der holländischen und flamändischen Schule ist nur die Hälfte werth, in eine Sammlung von Rang aufgenommen zu werden, und höchstens ein Viertel, was dem Louvre Ehre machen könnte. Man findet im Kataloge die Bezeichnungen: „école de van Dyck", „attribué à Fyt", „attribué à van der Helst", fünf Bilder: „école de Rubens", darunter Löwen- und Tigerjagden, zehn Fuß breit und acht Fuß hoch, die zu schlecht sind, um ein anständiges Treppenhaus damit zu möbliren. Das Miserabelste aber ist eine große Kirmeß von D. Teniers, welche einen Ehrenplatz einnimmt und, wenn sie echt wäre, wenigstens 150,000 Franken werth sein würde, in Wahrheit aber nicht ein Hundertel dieser Summe werth ist.

Wie mangelhaft die Aufstellung ist, wird dadurch bewiesen, daß derart mittelmäßige, ja schlechte Bilder unten unmittelbar über der Rampe die besten Plätze einnehmen, während andererseits nicht nur die vorzüglichsten Stücke der Sammlung, sondern wahre Perlen der Kunst in abgelegenen Ecken oder so hoch aufgehängt sind, daß man sie nicht würdigen kann. So z. B. konnte ich das köstlichste aller Werke der holländischen Schule, ein kleines Bild von G. Terburg, eine Mutter, die ihrem Kinde lesen lehrt, kaum finden; es ist in einem äußersten Winkel des Saales in so schlechtem Licht aufgehängt, daß es nie wird zu Ehren kommen können, wenn man nicht eine Aenderung vornimmt. Ein prächtiges Bildchen von Snyders, eines der allerschönsten, welche ich überhaupt von dem Meister kenne, hängt so hoch, daß man es gar nicht bemerken würde, wenn man es nicht von früher her gekannt hätte. Dagegen sind die drei Rembrandt's allerdings mit guten Plätzen bedacht, aber alle nicht von der Qualität, welche dem Meister besondere Ehre machen könnte. Eine sehr häßliche lebensgroße nackte Frau im Bade, bez. 1651, soll Bethsabe darstellen. Das Fleisch ist schön gemalt und der Kopf voller Reiz. Es ist trotz seiner Fehler immerhin ein Hauptbild unter denen der holländischen Schule. Das Vollendetste und Reizendste aber nächst dem erwähnten Terburg ist die Studie zu einem weiblichen Brustbilde von Fr. Hals, Nr. 65: „La Bohémienne, en buste, souriant, le regard dirigé vers la droite; ses cheveux bruns tombent sur ses épaules; cortage rouge, chemise blanche entr' ouverte; fond de ciel." Dies ist ein Bild, welches in einem andern Genre ebenso hoch steht, wie das reizende Mädchenporträt im Hofjen van Beresteyn zu Haarlem, von demselben rosigen Farbenton, nur flotter und kecker gemacht, ein Meisterwerk der Kunst, eines Velazquez und Rubens würdig.

Unter den 20 oder 21 Teniers, sind viele mittelmäßige, höchstens gute kleine échantillons, kein einziges Bild von hervorragender Bedeutung. Die 15 dem Rubens und van Dyck zugeschriebenen Bilder sind meistens Skizzen von mehr oder minderem Werth. Das Hauptbild darunter ist ein Porträt der Maria von Medicis, „représentée sous les traits de la France", lebensgroß. Es ist aber nichts mehr als ein gutes, von Rubens retouchirtes Schulbild.

Die Hauptstärke der Sammlung und ihr Hauptwerth speciell für den Louvre besteht aber in den 110 Bildern der französischen Schule, unter denen sich 5 Boucher, 15 Chardin, 10 Fragonard, 6 Greuze, 9 Largillière, 4 Pater und 9 Watteau befinden. Die Chardin und Watteau bilden unbedingt den Glanzpunkt der Sammlung, und da gerade Watteau, der originellste und größte Meister der specifisch französischen Schule, bisher nur mit einem einzigen Bilde im Louvre vertreten war, ist hierdurch eine empfindliche Lücke der Sammlung ausgefüllt. Die 9 Watteau sind sämmtlich ausgezeichnet, einige allerersten Rangs. So ist Nr. 263: „Assemblée dans un parc", 32 Centimeter hoch und 46 breit, vielleicht das vollkommenste Bildchen, welches von dem Meister existirt. Auf dem Rasen, in der Nähe eines Weihers, belustigen sich elf Personen, Männer, Damen und Kinder, mit Spiel und Musik; Hintergrund große Bäume und Luft. Das Bild hat eine Farbe wie ein Tizian, ein Impasto wie ein Rembrandt und ist fein und geistreich gezeichnet und tockirt wie das Werk keines anderen Meisters. Es repräsentirt, wie kein zweites von dieser Größe, sämmtliche Vorzüge des Meisters, ja der ganzen französischen Kunst und berechtigt uns, seinem Urheber einen Platz unter den größten Malern aller Zeiten und Schulen anzuweisen.

Um zu resümiren, so muß man bedauern, daß ein Saal von 120 Fuß Länge und 50 Fuß Breite für die Sammlung ausgewählt wurde, wodurch man sich eben in die Nothwendigkeit versetzt sah, Bilder aufzuhängen, die sich selbst darüber wundern müssen, im Louvre einen Platz gefunden zu haben. Einen kleineren Saal würde man mit ganz ausgewählten Sachen haben füllen können. Herr La Caze hatte der Administration des Louvre die Wahl völlig frei gelassen. Von dieser Freiheit hat man leider einen allzu mäßigen Gebrauch gemacht und dadurch sowohl dem Eindrucke der Sammlung und dem Andenken des hochherzigen Gebers als der Würde des Louvre geschadet. Mittelmäßiges, Falsches und Schlechtes sollte in ein solches Museum unter keiner Bedingung aufgenommen

werden, und Niemand kann läugnen, daß dies, wie früher bei den Bildern der Sammlung Campana, so auch jetzt wieder, noch dazu ohne jede zwingende Ursache, bei der Sammlung La Caze geschehen ist."

Korrespondenzen.

New-York, im Februar. (Schluß).

In einer Stadt, die nicht viel selbständiges Kunstleben und keine Nationalgalerie besitzt, ist eine Anstalt wie die Knoedler'sche Kunsthandlung (Goupil) eine wahrhaft unerschöpfliche Ressource für den Kunstfreund, wohin er in jedem freien Augenblick aus der Prosa des Alltagslebens flüchten kann. Es ist wirklich erstaunlich, welche reiche Zufuhr europäischer Kunstwerke fortwährend Abwechselung bringt und das Interesse frisch erhält. Wer etwa vor zwei Monaten dort war, der findet heute in den Hauptstücken eine ganz neue Ausstellung. Gegenwärtig befindet sich dort das neueste Bild von Church, „Damaskus", eine große Landschaft, in welcher sich zwischen Felsen, die den Vordergrund einfassen, der Blick in das Thal öffnet, in dem Damaskus liegt. Das Bild tritt gewissermaßen anspruchsvoll auf, die Beleuchtung ist entschieden gesucht und künstlich und soll für die Abwesenheit einer wirklichen Gegend Ersatz bieten oder darüber täuschen, was aber keineswegs geglückt ist, denn die große grüne Fläche, die Obstwälder, auf deren Gipfel man hinunter sieht, ist ermüdend einförmig und bietet keinen Punkt, der das Auge besonders fesseln könnte, ganz davon abgesehen, daß gereiste Leute, die Damaskus aus eigener Anschauung kennen, behaupten, daß es in dem Bilde kaum wieder zu erkennen sei. Ganz anders wird man von zwei Genrebildern von Carl Hübner angezogen, die zu den Errungenschaften der letzten Wochen gehören. Auf dem einen sieht man ein Bauermädchen, einen frischen gesunden Backfisch, das vor der Hausthür mit stillem Vergnügen der Mahlzeit zusieht, die ihre Katze im Kreise ihrer hoffnungsvollen Familie verzehrt. Auf dem zweiten stehen zwei junge Mädchen, ebenfalls Bäuerinnen, auf einem erhöhten Punkt mit gemauerter Brustwehr, und sehen auf den Fluß hinab, auf welchem in der Ferne ein Boot schwimmt, worin einige Männer wahrnehmbar sind, deren Einer den Mädchen ein Lebewohl zuwinkt. Eine von diesen, die von dem Beschauer fast abgekehrt steht, wendet sich zu ihrer Gefährtin, deren thränengefüllte Augen, so wie ihre ganze Stellung unverkennbar kundgeben, daß der Flüchtling dort unten der Mittelpunkt ihres Fühlens und Denkens, das Ziel all ihres Sehnens ist. Das Bild erzählt eine Geschichte, die keines näheren Kommentars bedarf. Frisches volles Leben athmet daraus, man fühlt sich unter Seinesgleichen, unter wirklichen, lebenden Menschen von Fleisch und Blut. Ein anderes Hauptstück der Ausstellung ist ein Bild von Gérome, ein damascenischer Waffenschmied in seinem Laden, der mit einem Soldaten handelt. Dasselbe wurde vor Kurzem in der New-York Tribune ganz besonders der Beachtung aller Kunstfreunde empfohlen und hoch gepriesen als eines der vorzüglichsten Werke, die je aus Gerome's Pinsel hervorgegangen. Freilich ist das Bild vortrefflich gemalt, die Waffen alle mit einer Treue bis in alle Einzelheiten wiedergegeben, die wohl nur der Kenner ganz zu würdigen versteht, und eine wahrhaft kostbare Zugabe — in der That die ansprechendste Gestalt in dem Ganzen — ist ein Hund, der treue Wächter des Ladens, welcher mit geschlossenen Augen und einem Ausdruck der Schlauheit der Verhandlung zuhört, als wenn er vollkommen in alle Feinheiten des Handwerks eingeweiht wäre; aber bei alledem ist der Gegenstand doch an sich nicht bedeutend und bewegt genug, um den Beschauer zu erwärmen und solch enthusiastisches Lob zu rechtfertigen. — Auch ein hübsches Bildchen von Meyer von Bremen, badende Kinder darstellend, ist neuerlich erschienen. Von Castan sind zwei kleine ansprechende Bilder da, das eine, ein junger angehender Matrose, der an den Mast gelehnt, nach der Heimath zurückschaut, das andere, die Mutter und Schwester, die auf die See hinausschauen. Zwei Bilder von Sadée, zeigen französische Bauern in ansprechender, lebendiger Darstellung. Eine überaus sorgsam ausgeführte heilige Familie von Ittenbach ist in der Weise der alten christlichen Künstler gemalt, für die wir uns heutzutage doch nicht mehr recht begeistern können, weil sie nicht ursprünglich ist und ihre Naivetät eingebüßt hat. Einige Herren in altfranzösischem Kostüm, in einer Bibliothek, von Fichel, sind mit dessen gewohnter Sauberkeit und Feinheit ausgeführt. Ein anziehendes Bild ist auch „der junge Künstler" von Toussaint, ferner ein Großvater mit seinen Enkeln bei der Abendandacht, von Jul. Geertz, Genrebilder von Dieffenbach, Compte-Calix und Lecompte. Die Damen in weißem Atlas, in allen möglichen, für Mit- und Nachwelt ganz gleichgültigen Beschäftigungen, oder in ebenso interessantem Nichtsthun begriffen, sind zwar auch hier in bedenklichem Ueberfluß vertreten, doch ist so viel des Besseren vorhanden, daß man an ihnen schnell vorüber eilen kann.

Nekrolog.

* **Professor** Dr. **Blasius**, seit 1866 Direktor der Galerie zu Braunschweig, starb dortselbst am 27. Mai an den Folgen eines Schlagflusses. Blasius ist in weiten Kreisen durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Naturwissenschaften bekannt und steht bei Jedem, der in den letzten Jahren die Braunschweiger Galerie besuchte, durch seine Kenntnisse wie durch die Liberalität, mit welcher er die ihm anvertrauten und von ihm neu geordneten Schätze allgemein zugänglich machte, in unvergeßlichem Gedächtniß.

Kunsthandel und Kunstliteratur.

Friedrich Fischbach, Album für Stickerei. In zwanglosen Lieferungen. Wien, Gerold. 4°.

Wohl in keinem Zweige der modernen Kunst-Industrie herrscht eine größere Willkür und Verwilderung des Geschmacks als in der Weberei d. i. in der Fabrikation von

Teppichen, Möbelstoffen, Gobelins, Vorhängen, Stoffen für Damenkleider, Weißzeug, Spitzen rc., der Fabrikation von Tapeten und auf dem Gebiete der weiblichen Handarbeit, der Stickerei. Und doch ist das allen diesen Arbeiten zu Grunde liegende Stylgesetz so überaus einfach und leicht begreiflich. Was Fläche ist und sein soll, muß als solche auch erkennbar sein; folglich darf das Ornament auf einer Fläche unter keiner Bedingung den Schein des Reliefs annehmen.

Seit dem Beginne der immer allgemeiner werdenden Reaktion gegen den Ungeschmack, welche sich besonders durch Gründung von Gewerbe-Museen, als Mustersammlungen, und Kunstgewerbschulen dokumentirt, hat die Aufmerksamkeit einsichtsvoller Männer, wie Fr. Bock, A. Essenwein, J. Falke, C. Grunow, Friedrich Fischbach u. A. sich auch sogleich der Verbesserung der Stoffmuster, zunächst auf Grund des Studiums der besten alten Stoffe, zugewendet. Im Oestereichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien, im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Deutschen Gewerbe-Museum zu Berlin sind systematisch geordnete Sammlungen alter Stoffe, Spitzen und Stickereien zur Benutzung für Jedermann aufgestellt. Einige große Fabrikanten wie Giani, Ph. Haas und Söhne, A. Faber, sämmtlich in Wien, Casaretto in Crefeld, Brune und Lippelt in Bielefeld und einige Andere haben theils nach alten, theils nach neuen, meist von Fischbach gezeichneten Mustern, Stoffe hergestellt, welche den besten alten gleich gestellt werden können. Stickereien für kirchliche Zwecke, welche in Klöstern zu Köln und Aachen gefertigt werden, schließen sich denselben würdig an.

Auf dem Gebiete der Handarbeit unserer Damen dagegen ist bis jetzt aus Mangel an allgemein verbreiteten, mustergiltigen Vorlagen eine Wendung zum Bessern nur in verschwindend wenigen Fällen zu bemerken. Da herrschen mit unbeschränkter Macht noch immer die Mode-Journale „Bazar,“ „Victoria“ rc. und verbreiten den krassesten Ungeschmack, welcher in der sogenannt gebildeten Gesellschaft als das Feinste gilt, bis in die untersten Schichten. Das von Dr. Georgens in Berlin im Verein mit einigen ausgezeichneten Männern und gebildeten Damen herausgegebene neue Journal für weibliche Handarbeit „Frauenarbeit“, welches das Bessere anstrebt, bricht nur sehr schwer sich Bahn.

Nachdem J. Falke schon im Jahre 1866 Hans Sibmacher's im Original sehr selten gewordenes Stick- und Spitzenmusterbuch vom Jahre 1597, welches auf 35 Tafeln 88 der schönsten, für unsere Zwecke überall verwendbaren Muster enthält, publicirt hatte, sind von dem als Ornament-Zeichner bekannten Maler Friedrich Fischbach, früher in Wien, jetzt in Einbeck (Provinz Hannover), der schon viele alte und neue mustergiltige Flach-Ornamente, theils in besonderen Werken theils in verschiedenen Zeitschriften publicirt und auf zahlreiche Fabriken den allerwohlthätigsten Einfluß geübt hat, soeben die beiden ersten Hefte (andere werden folgen) eines „Album für Stickerei“ erschienen, welche auf acht im reichsten Farbendruck ausgeführten Tafeln 40 Muster für Stickerei auf Stramin in Wolle, Seide oder Perlen enthalten. Diese Muster sind mit besonderer Rücksicht auf die Technik, mit Verständniß, Geschmack und feinem Sinn für schöne Linien und harmonische Zusammenwirkung der Farben stylistisch richtig komponirt, sind daher sehr leicht ausführbar. Naturalistische Darstellungen von menschlichen und thierischen Gestalten sind natürlich principiell ausgeschlossen. Dagegen sind stylisirte Blätter und Blumen, auch Thiergestalten, besonders aber geometrische Muster in reichster Auswahl vorhanden. Sie sind als ein Mittel zur Verbesserung des in den Kunstgewerben unserer Zeit noch immer herrschenden schlechten Geschmacks mit Freude, Anerkennung und Dank gegen den trefflichen Künstler zu begrüßen und werden hoffentlich auch den Beifall des größeren Publikums sich erwerben.

Von größtem Einfluß auf die Geschmacksbildung unserer Damen, und damit der ganzen künftigen Generation, würde dieses Album sein, wenn es in die Töchterschulen eingeführt werden könnte. —

R. Bergau.

Adolph Schill, Architektonische Reise-Skizzen aus Belgien. Stuttgart 1870. Emil Hochdanz. Folio.

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren wurde von Eisenlohr in Karlsruhe die Einrichtung in's Leben gerufen, daß in der Architekturschule der Professor mit seinen Schülern während der Sommerferien Exkursionen zum Zweck der Aufnahme bedeutender Baudenkmale unserer Vorzeit unternimmt. Es wird durch diese Einrichtung, ohne daß der wesentliche Nutzen der Ferien, Erholung von der Arbeit, beeinträchtigt wird, ein zweifacher Zweck erfüllt; denn die Schüler lernen durch die Aufnahme und das damit verbundene genaueste Studium mustergiltiger Bauwerke in kurzer Zeit mehr, als durch lange theoretische Abhandlungen, und die betreffenden historischen Denkmale werden der allgemeineren Kenntniß zugänglich gemacht. Doch scheint die Maßregel anfangs wenig Anklang gefunden zu haben. Später nahm Mauch in Stuttgart den glücklichen Gedanken wieder auf und führte ihn aus. Einige der von seinen Schülern gezeichneten Aufnahmen, wie z. B. das Kloster Bebenhausen, sind auf dem Wege des lithographischen Umdrucks auch vervielfältigt worden.

In neuster Zeit hat der Oberbaurath Professor Friedrich Schmidt diese Einrichtung an der Kunst-Akademie zu Wien eingeführt und in großartigstem Maaßstabe und in mustergiltiger Weise durchgeführt. Gegen tausend, streng architektonisch und meist vortrefflich gezeichnete Blätter in leider ungleichem, zum Theil sehr großem Format, mit Aufnahmen interessanter, bis dahin wenig bekannter Denkmale (z. B. aus Ungarn) liegen mittels des sehr zweckmäßigen und billigen Verfahrens der Autographie (lithographischer Ueberdruck) als Publikation der „Wiener Bauhütte“ vor, sind in vielen Exemplaren weithin verbreitet und stehen bei allen Kennern in großer Achtung. Sie haben wesentlich mit zu dem Ruhme der ausgezeichneten Schmidt'schen Architekturschule beigetragen.

Dem Beispiele Schmidt's folgte die Bau-Akademie zu Berlin, deren Schüler, besonders unter der Leitung des Bauraths Professors F. Adler, jährlich gemeinsame Studien-Reisen nach verschiedenen Theilen Deutschlands unternehmen und auch mehrere kleine autographirte Hefte mit Reiseskizzen geliefert haben, und der überaus thätige Leiter der Architekturschule des Polytechnikums in Stuttgart, Professor W. Bäumer. Unter seiner Direktion sind schon eine große Anzahl autographirter Blätter, leider ebenfalls verschiedenen Formats, mit Aufnahmen von Baudenkmalen aus Wimpffen im Thal, Maulbronn, Reutlingen, Eßlingen, Ulm, Constanz, Schwäbisch-Hall, Ellwangen, Alpirsbach,

Pforzheim, Venedig und andern Orten entstanden und in engeren Kreisen verbreitet worden.

In allerneuster Zeit ist ein Theil dieser Aufnahmen zu besonderen Werken vereinigt und in den Buchhandel gegeben, also auch dem größeren Publikum zugänglich gemacht worden. Das erste Heft der auf diese Weise publicirten „Autographien-Sammlung der Architekturschule am Polytechnikum in Stuttgart" ist das in Nr. 13 der Kunst-Chronik besprochene Rothenburg-Album. Demselben ist jetzt als zweites Heft das oben bezeichnete Werk von Schill mit 12 Doppelbättern in Folio gefolgt. Es enthält eine große Anzahl höchst malerischer Motive, Exterieurs und Interieurs aus Antwerpen, Gent, Brügge, Löwen, Courtray, Lüttich u. s. w., namentlich Straßen-Prospekte, Brücken, Thürme, Thore, Brunnen, Höfe, Treppen- und Kamin-Anlagen, allerlei Einzelheiten und vieles Andere in flüchtigen, aber malerisch sehr wirkungsvollen Skizzen, aus welchen die allgemeine Anordnung mit vollkommener Klarheit zu erkennen ist. Die sorgfältigere Durchbildung der Details scheint, um den malerischen Effekt nicht zu beeinträchtigen, mit Absicht vernachlässigt, weshalb die Blätter mehr von einem Maler als von einem Architekten gezeichnet erscheinen. Der Sachkundige wird jedoch in den meisten Fällen die Einzelheiten leicht sich ergänzen können. Man ersieht aus diesem hübschen, vom Verleger gut ausgestatteten und doch sehr billigen (Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.) Bilderbuch mit Freuden, welch' reiche Fülle der schönsten malerischen Motive die belgischen Städte, trotz der den alten Baudenkmalen gegenüber heute überall herrschenden Zerstörungssucht, noch besitzen und fühlt sich zum Besuch derselben lebhaft angeregt.

R. Bergau.

* **Fr. Fischbach** bereitet mit einer Pariser Verlagshandlung ein auf 100 Tafeln berechnetes Werk unter dem Titel: „Die Ornamentation der Gewerbe" vor, welches als Fortsetzung seiner vor einigen Jahren bei Paterno in Wien begonnenen und in's Stocken gerathenen „Flachornamente" dienen soll.

* **Von der Publikation der kais. Schatzkammer in Wien,** an welcher Quirin Leitner arbeitet, soll noch im Laufe dieses Jahres die erste Lieferung erscheinen. Die Tafeln werden von denselben künstlerischen Kräften ausgeführt, welche bei dem nunmehr beendeten Prachtwerk über das Waffenmuseum beschäftigt waren, und zwar in Radirung auf Kupfer nach Maßgabe der schönen Jacquemart'schen Blätter in der Publikation von Barbet de Jouy. Wir befinden uns in der Lage, sowohl aus diesem französischen, als aus dem Leitner'schen Werke demnächst Proben bringen zu können.

Der Erfolg der Brentano-Birckenstock'schen Kupferstich-Versteigerung war ein sehr günstiger. Für die herrlichen 226 Blätter von Marcanton wurden an 123,000 fl. erlöst. Für das Bacchanal mit dem priapischen Opfer zahlte Hr. Posonyi aus Wien den höchsten Preis mit 7100 fl. Der Parnaß ging weg mit 2500 fl., Dido mit 2151 fl., Urtheil des Paris mit 1700 fl. Die sogenannten kl. Heiligen erhielten: St. Michael 801 fl., die Jungfrau 659 fl., St. Lucia 480 fl., Erzengel Gabriel 420 fl.; der Mann mit den beiden Trompetenbläsern 901 fl., Merkur nach Raffael 870 fl., die Frauen mit dem Halbmond 810 fl., Orpheus und Eurydice 750 fl., Gott den Noah die Arche bauen heißend 4020 fl., der bethlehemitische Kindermord 3581 fl., das Abendmahl nach Raffael 3360 fl., die Jungfrau am Palmbaum 1790 fl., St. Cäcilia, auch die heilige Felicitas genannt, 1000 fl., die andere Cäcilia 1310 fl., das unbeschreiblich schöne Blatt Tizian's Aretino 5340 fl., (ebenfalls an Hrn. Posonyi aus Wien). Die „Kletterer", (die beim Bad überraschten Krieger) von Michel Angelo und „die drei Sänger" verblieben Hrn. Holloway aus London für 4401 fl. und 4000 fl.; „die Poesie" und „die Pest" wurden von Hrn. Amsler aus Berlin mit 2700 fl. und 2000 fl. ersteigert; „die Theologie" von Hrn. Colnaghi aus London mit 1900 fl. Das Städel'sche Institut kaufte nur drei Blätter: „Jüngling und Nymphe von Amor verfolgt", „die am Waldsaume Knieende", und „Papst Adrian" zu 411 fl., 425 fl. und 368 fl. — Die ganze Sammlung, 3537 Nummern, war auf 80,000 fl. geschätzt, und es sind wohl an 200,000 fl. erlöst worden.

Konkurrenzen.

Die belgische Akademie der Archäologie in Antwerpen hat den Staatspreis von 800 Fr. für eine Geschichte der belgischen Skulptur von den ältesten Zeiten bis zur Renaissance ausgesetzt. So weit es möglich, hat der Verfasser Zeichnungen oder Photographien der von ihm angezogenen Skulpturen seiner Arbeit beizufügen. Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 1. December 1871 einzusenden und müssen entweder in französischer oder flamändischer Sprache geschrieben sein.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Die Statue der Venus von Knidos** in München wurde nach mehrjähriger Verbannung in ein rückwärtiges Zimmer der neuen Pinakothek — mit ihr wurden zwei andre Venusstatuen dahin geschafft — der Bewunderung des kunstsinnigen Publikums aus Nah und Fern und dem Studium der Kenner wiedergegeben. Auch ihre Schwestern kehrten mit ihr in die Glyptothek zurück.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Michael Muncacsy** hat für sein Bild „die letzten Tage eines Verurtheilten" im Pariser Salon eine Medaille erhalten. Der Kunsthändler Goupil kam eigens zu dem Zweck nach Düsseldorf, um den schnell berühmt gewordenen jungen Künstler persönlich kennen zu lernen und ihm zwei große Gemälde, jedes zum Preise von fünftausend Thalern, zu bestellen. Muncacsy ist erst vierundzwanzig Jahre alt und war noch vor nicht langer Zeit Schreiner. Seine künstlerische Laufbahn begann er in Wien und setzte sie in München fort, wo hauptsächlich Leibl einflußreich auf ihn wirkte.

Die Ausfuhr von Kunstwerken aus Rom belief sich nach dem offiziellen Bericht des päpstlichen Handelsministeriums im J. 1869 auf 2,332,442 Fr. 50 C., von welcher Summe ca. 50,000 Fr. auf alte, 876,000 Fr. auf moderne Gemälde, 28,600 Fr. auf antike und 1,378,000 Fr. auf moderne Bildhauerarbeiten kommen.

* **Die Donauregulirung bei Wien,** welche den mächtigen Strom näher an die Kaiserstadt heranziehen und dieser dadurch ohne Zweifel einen neuen, in seinen Folgen unübersehbaren Aufschwung verleihen wird, hat den Anlaß zur Entstehung eines merkwürdigen Kunstwerkes gegeben; wir meinen das Bild des zukünftigen Wien von Rudolf Alt, welches gegenwärtig im Oesterreichischen Museum ausgestellt ist. Der berühmte Aquarellist hat selten etwas Bewunderungswürdigeres geschaffen, als dieses Gemälde, welches auf einer Fläche von mehr als 15 Quadratfuß (eine außerhalb Englands ungewöhnliche Größe für das Aquarell) eine aus der Vogelperspektive genommene Ansicht der zukünftigen Donaustadt mit ihren neuen Kai's, Häfen, Parks u. s. w. darbietet. „Ein Phantasiestück und doch von einer Naturwahrheit, daß man sich nach längerem Betrachten gern überreden würde, man habe eben diesen Blick schon in Wirklichkeit genossen, man habe Stadt und Strom und Auen mit den darüber hinziehenden Wolkenschatten schon gerade so zu seinen Füßen ausgebreitet gesehen. Wir wissen nicht, wer den Gedanken gehabt hat, Alt mit dieser Aufgabe zu betrauen, aber er hat sich unsern Dank verdient." (Presse).

* **Die Prachtsäle im neuen Wiener Aktienhôtel** („Grand Hôtel") von Karl Tietz, mit Wand- und Deckengemälden von Bitterlich und Eisenmenger, bilden in ihrem harmonischen Verein von Architektur, Malerei und dekorativer Kunst eine der gediegensten und schönsten Leistungen auf dem Gebiete des modernen Wiener Kunstlebens. Wir bringen in einem der nächsten Hefte eine ausführliche Besprechung der Neubauten Wien's, können aber nicht umhin, schon im Voraus auf dieses Werk, als auf eine der erfreulichsten Schöpfungen der jüngeren Generation der Wiener Künstler, hier besonders hinzuweisen.

B. **Albert Baur in Düsseldorf** hat ein interessantes Gemälde vollendet: „Römische Christen tragen die Leiche einer Märtyrerin aus dem Cirkus, um sie zu begraben". Ernste

Würde der Auffassung zeichnet die Komposition in hohem Grade aus und wird durch die düstere Farbenstimmung, welche den grauenden Morgen glücklich charakterisirt, wesentlich unterstützt. Auch ist der Gegensatz der heidnischen und der christlichen Gruppe vortrefflich gelungen.

△ **Der Bildhauer Konrad Knoll** hat eine kolossale Büste Beethoven's in Gyps vollendet, welche zur Ausführung in Marmor bestimmt ist. Angesichts des geistreich aufgefaßten Werkes, das die bedeutenden Züge des gewaltigsten unter den Tondichtern in ächt künstlerischer Weise gibt, ohne der Porträtähnlichkeit Abbruch zu thun, vielmehr die ganze Genialität des Meisters zur Anschauung bringt, mußten wir uns sagen, daß keine Stadt ein größeres Anrecht darauf hätte, als die Kaiserstadt an der Donau, in welcher Beethoven zumeist wirkte und starb. Der auf den 15. December d. J. fallende hundertste Geburtstag desselben, könnte von Wien nicht schöner gefeiert werden, als durch Aufstellung dieser Büste auf einem öffentlichen Platze.

△ **Der Münchener Rathhausbau** ist wieder in ein neues Stadium eingetreten. Am 4. Februar hatte der Magistrat beschlossen, den Rathhausbau, soweit nicht bindende Verträge bestehen, einzustellen und eine Frist von sechs Wochen bestimmt, innerhalb deren der Baumeister Hauberrisser neue Kostenvoranschläge vorlegen und das Stadtbauamt und der Bauausschuß selbe prüfen sollten, um hiernach das weitere Vorgehen des Magistrats zu bestimmen. In der Sitzung vom 18. Mai beantragte nun Stadtbaurath Zenetti im Namen des Ausschusses, der bekanntlich auch das Gutachten des Dombaumeisters Denzinger von Regensburg einholte, Folgendes: 1. es sei der Bau in allen seinen Theilen weiter zu führen; 2. der mit Hrn. Hauberisser abgeschlossene Vertrag sei zu lösen und an dessen Stelle der vom Bauausschuß entworfene neue zu setzen; 3. die vom Stadtbauamte technisch und rechnerisch genau revidirten neuen Pläne und Voranschläge des Hrn. Hauberisser zu genehmigen, von ihnen aber die vom verstärkten Bauausschusse proponirten und vom engeren Bauausschusse beschlossenen Summen abzustreichen, so daß sich die Summe von 553,000 Gl., welche der frühere Kostenvoranschlag betrug, nur um 95,650 Gl. mehr überschritten zeigt, während die Ueberschreitungssumme nach Hauberrisser's neuen Plänen noch immer 140,000 Gl. betragen würde, und daß von einem Neubau in der Landschaftsgasse abzusehen und das alte Gebäude lediglich zu adoptiren sei; 4. Hrn. Hauberrisser aufzufordern, unter Zugrundlage des Denzinger'schen Gutachtens einen neuen Entwurf zur Façade des Giebelbaues am Marienplatz in möglichster Vereinfachung baldigst vorzulegen, und 5. zur möglichsten Beschleunigung des Baues und um selben im Sommer 1872 beziehen zu können, die Steinmetzhütte und das Hausteinlager sofort nach dem Frauenplatze zu verlegen und noch in diesem Jahre den Bau der noch unangefangenen Trakte zu beginnen. Der Magistrat nahm alle diese Anträge ohne Diskussion an.

△ **Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden.** Die Presse hat seit Jahren wiederholt Anlaß genommen, darauf hinzuweisen, daß die landschaftlichen Fresken Rottmann's in den Arkaden des Hofgartens theils in Folge klimatischer Verhältnisse, theils durch die Roheit und Bosheit eines geistigen Pöbels dem sicheren Verderben entgegengeben. Im vorigen Jahre wurde aus Anlaß dessen auch eine Kommission ernannt, welche sich gutachtlich darüber zu äußern hatte, in welcher Weise dem entgegnet werden könne. Ohne Zweifel hat die Kommission auch ihr Gutachten abgegeben, dasselbe scheint aber in die Registratur der betreffenden Stelle gewandert zu sein, denn seither hat nichts mehr davon verlautet. Eben beginnt der Fremdenzug wieder München zu beleben und es wird wohl nur Wenige unter ihnen geben, die nicht Rottmann's prächtige Arbeiten aufsuchen. Was müssen nun dieselben denken, wenn sie dieselben in einem Zustande finden, für dessen Bezeichnung das Wort Verwahrlosung nicht ausreicht? Es ist Vandalismus, der mit frecher Hand diese Meisterwerke beschädigte, aber nicht geringerer Vandalismus ist es, sie in diesem Zustande zu belassen und nichts, aber auch gar nichts für deren Rettung zu thun.

Der französischen Akademie der Künste hat die Gräfin von Caen eine Summe von ca. 3 Millionen Franken zur Gründung eines Museums hinterlassen, welches ihren Namen führen soll. Zur Ausstattung des Museums mit Kunstwerken und Dekorationen sind dreijährige Pensionen von 4000 Franken für Maler und Bildhauer, welche von der französischen Akademie in Rom heimkehren, und 3000 Franken für Architekten ausgesetzt; besonders ausgezeichnete Leistungen sollen außerdem durch eine Medaille im Werthe von 5000 Franken prämiirt werden.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Jouin, Henri. Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la Galerie David précédée d'une biographie de P. J. David d'Angers. Angers, 1870. XII. u. 256 pag. 8.

Meiners, Edo. Die Kirchen des Stadt- und Butjadingerlandes im Großherzogthum Oldenburg. Mit 5 Holzschn. 175 S. 16. Bremem, Kühtmann.

Sußmann-Hellborn, Louis. Warum wollen die deutschen Künstler folgende Fassung des §. 60 des Gesetzes für den norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken 2c. 28 S. 8. Berlin, Kaiser.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 5.

Zur kirchlichen Stickkunst. (Mit Holzschn.). — Ein Passionsbild von Rubens in der Finnischen Kirche zu Ekenäs.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Mai — Juni.

Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Oesterreich. Von Hermann Riewel. (Schluss.) (Mit 40 Holzschn.). — Der Codex des Znaymer Stadtrechtes. Von Albert Ilg. (Mit 2 Tafeln). — Die Ruine Stahremberg in Nieder-Oesterreich. Von Dr. K. Fronner und A. Wilemans. (Mit 2 Tafeln und 12 Holzschn.). — Der Pendant zum goldenen Rössel in Alt-Oetting. Von H. Weininger (Mit 1 Holzschn.). — Die a. h. anbefohlene Restauration der Fürstengräber in Neuberg. — Ein lateinisches Epitaphium Neidhardi etc Von Dr. Jos v. Bergmann. (Mit 1 Holzschn.). — Die beiden Langhausportale der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 1 Holzschn.). — Ueber mittelalterliche Sculpturwerke in Basel. Von Ch. Riggenbach. — Aus Mitrovic. — Erwähnung der Wienerburg. Von Albert Ilg. — Die Funde im Grabe Casimir des Grossen in Krakau. (Mit 3 Holzschn.). — Das „eiserne Thürl" in Klosterneuburg. Von A. Wilemans (Mit 1 Holzschn.).

Gewerbehalle. Nr. 4 u. 5.

Antikes Kleingeräthe (mit Illustrationen) von Josef Durm. — Antikes Vasenornament; Kämpfer und Bogen aus dem Hause Mesa in Toledo (XIV. Jahrh.); Fries und Rosetten von der Madonna di Galliera in Bologna, Renaissancefüllung aus S. Pietro zu Perugia; Thüre und Gefäßer aus dem Louvre; mitgetheilt von Architekt Bötticher. — Lampenträger aus Majolika von Minton & Co. — Dolch und Taschenrevolver von Architekt August Dörfer. — Pfeilertisch mit Spiegel; von Architekt Reinhardt. — Bibliothekschrank; von Fabrikant Semer. — Waschtisch und Kommode, von Architekt F. Steiger. — Treppengeländer für Metallguß; von Architekt Franz von Hoven — Albumdecke; von Julius Schnorr. — Plafond; von Architekt C. Trilhe. — Medaillons; von O. Ostermayer.

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 18—21.

Der Niello, von H. Frauberger. — Beilagen: Altdeutsches Teppichmuster, moderne Schmucksachen und Schlüssel.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 56.

Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche zu Danzig. — Generalversammlung der Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 73.

Farbenphotolithographie; Decorationsstücke. — Ueber Stellung, von H. P. Robinson. — Ueber Erzeugung natürlicher Wolken beim Landschaftsaufnehmen, von Ad. Hübner. — Ueber Hintergründe von W. Kurtz

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Mai.

La collection La Caze au Musée du Louvre (1. article), par M. P Mantz. (Mit einer Radirung von L. Flameng nach Franz Hals „Zigeunerin" und zwei Holzschn. nach Rubens und Ph. de Champaigne — Les monuments de l'art à S. Gimignano (1. article), par M. G Gruyer. — Prud'hon (7. article) par M. Ch. Clément. — Les propos du maître Salebrin. (Mit Holzschn.). — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud: Munich (4. article), par M. Eug. Müntz. (Mit Holzschn.). — Un portrait de Rembrandt, par M. R. Ménard. (Mit dem Facsimile einer Rembrandt'schen Radirung und einer Radirung von J. Jacquemart nach einem Gemälde Rembrandt's in der Galerie Double). — Robert de Gaignières, par M. G. Duplessis.

Chronique des Arts. Nr. 17—21.

Sainte-Catherine d'Honfleur. — La vente Sainte-Beuve. — Otto Mündler. — Nécrologie (Eustache; Swebach; Thorigny; Parmentier. Gerault de Langalerie; Thierriat). — Anatole Dauvergne. — Une bibliographie des Beaux-arts par E. Vinet. — Le cabinet du duc d'Aumont. — Le musée de Blois et le legs de la comtesse de Ranchoup. — Une cloche du XIVe. siècle. — La mosaique de Lillebonne. — Ingres et ses récents biographes. — Les arts et l'industrie dans le royaume de Laos. — Le ministère des lettres, siences et beaux-arts.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 8.

Les donateurs Belges. — Les Van Coninxlo. — Le musée de Metz

Chronique Belge des Beaux-arts. Nr. 4—8.

La propriété artistique. — Les Pourbus. — Exposition de la société belge des aquarellistes.

Briefkasten.

Herrn F. M. in Basel: Ein Bildniß von Otto Mündler gedenken wir demnächst einer eingehenden Charakteristik unseres verstorbenen Freundes beizufügen.

Inserate.

Holbein-Ausstellung zu Dresden 1870.

[113] Angeregt durch den lange schon gehegten und oft ausgesprochenen Wunsch aller Kunstfreunde und Kunstforscher, die Werke **Hans Holbein's des Jüngeren,** neben Albrecht Dürer des grössten unserer deutschen Meister, einmal möglichst zahlreich an einem und demselben Orte versammelt zu sehen, haben die Unterzeichneten den Plan gefasst, im Laufe dieses Jahres eine **Holbein-Ausstellung** in Dresden zu veranstalten.

Dem Unternehmen darf umsomehr ein gesicherter Erfolg versprochen werden, als zwei hohe fürstliche Persönlichkeiten, in bewährtem Antheil an deutscher Kunst, S. K. H. der Prinz Georg, Herzog zu Sachsen, und I. K. H. die Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein, das Protectorat der Holbein-Ausstellung mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit übernommen haben

Die hohe Fürstin, Besitzerin des ersten Exemplars der auch in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden befindlichen „Madonna mit der Familie des Bürgermeister Meyer," hat dieses Bild in huldreichster Weise der beabsichtigten Ausstellung zugesagt.

Der schon oft, namentlich seit der vorjährigen Ausstellung des darmstädter Exemplars in München lebhaft gewünschte unmittelbare Vergleich dieser beiden berühmten Bilder, welcher hierdurch ermöglicht wird, muss allein schon den lebhaftesten Antheil aller Kunstverständigen hervorrufen.

Um jedoch ausserdem die Schöpfungen Hans Holbein's d. J. in möglichst reicher Auswahl zur Anschauung zu bringen, richtet das unterzeichnete Comité an alle Directionen öffentlicher Sammlungen, sowie an alle Besitzer von **Gemälden** oder **Handzeichnungen** dieses Meisters die ergebenste Bitte, dieselben im Interesse der Verherrlichung des grossen deutschen Meisters und der genaueren Kenntniss seiner Wirksamkeit dem unterzeichneten Comité zu der bezeichneten Ausstellung gütigst anvertrauen zu wollen.

Die näheren Bestimmungen bittet man aus dem beigefügten Programm ersehen zu wollen.

Dresden, den 1. Juni 1870.

Das Comité der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Dr. **Julius Schnorr von Carolsfeld** in Dresden, Prof. **J. Felsing** in Darmstadt,
Vorsitzende.

Adolph Bayersdorfer in München. Geh. Reg.-Rath **Dielitz** in Berlin. Dr. **Eitelberger von Edelberg** in Wien. Dr. **Hermann Hettner** in Dresden. **Eduard His-Heusler** in Basel. Prof. Dr. **Julius Hübner** in Dresden. **Friedr. Lippmann** in Wien. Dr. **Carl Schnaase** in Wiesbaden. **B. Suermondt** in Aachen. Prof. Dr. **Alfred Woltmann** in Carlsruhe. Dr. **A. von Zahn** in Dresden, Secretair.

Programm.

1. Die Holbein-Ausstellung ist bestimmt eine möglichst vollständige Vereinigung von Original-Arbeiten

Hans Holbein's d. J.

vorzuführen. Aufgenommen werden ausserdem nur Werke von anderen Künstlern der Familie Holbein, denselben zugeschriebene Arbeiten und Vervielfältigungen. Das Comité behält sich vor, zur Ausstellung ungeeignete Kunstwerke zurückzuweisen.

2. Die Ausstellung findet in dem zur Königlichen Gemäldegalerie gehörigen nordöstlichen Zwingerpavillon zu Dresden vom **15. August bis 15. Oktober** d. J. statt.

3. Die **Anmeldungen** der einzusendenden Kunstwerke bittet man bis zum **15. Juli** unter Benutzung der gedruckten Anmeldeformulare, welche von allen Mitgliedern des Comités ausgegeben werden, oder vom Secretair zu beziehen sind, unter der Adresse des Letzteren:

*Hofrath **Dr. von Zahn.***
***Dresden,** Ammonstrasse 83.*

zu bewirken. Die **Einsendungen** der Kunstwerke selbst werden bis spätestens den **1. August** unter der Adresse:

An die Direction der K. Gemäldegalerie
(Holbein-Ausstellung.)
***Dresden,** Museum.*

erbeten.

4. Das Comité trägt die Kosten der Zu- nnd Rücksendung als Frachtgut einschliesslich der Transportversicherung nach dem von den Besitzern anzugebenden Werthe. — Wegen Eilgut- oder Postsendungen bedarf es besonderer Uebereinkunft.

5. Die Kisten werden von einer Commission von Sachverständigen sowohl bei der Eröffnung als unmittelbar vor Schliessung derselben bei der Rücksendung untersucht und der Befund zu Protocoll gegeben. Das Comité übernimmt die kostenfreie sorgfältige Verpackung bei der Rücksendung. Dem Eigenthümer steht es frei, selbst oder durch Vertreter dem Aus- und Einpacken beizuwohnen. Eine Garantie gegen Beschädigung während des Transports ausser der Werthversicherung übernimmt das Comité nicht.

6. Die eingesandten Kunstwerke werden sofort nach Schluss der Ausstellung den Bestimmungen der Absender gemäss zurückgesendet

Heft 9 der Zeitschrift nebst Nr. 17 der Kunstchronik wird Freitag den 17. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. Juni.



Nr. 17.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Auktion Brentano-Birckenstock.

Frankfurt a. M., 26. Mai 1870.

Seit einer Reihe von Jahren hat kein Ereigniß die Kupferstichliebhaber aller Länder so sehr in Aufregung versetzt, wie die Ankündigung, daß die Brentano-Birckenstock'sche Sammlung versteigert werden solle. Verhältnißmäßig wenige nur kannten dieselbe aus eigner Anschauung, aber weit verbreitet war die Kenntniß, daß dieses Kabinet, im vorigen Jahrhundert entstanden, unter vielen anderen werthvollsten Blättern eine an Schönheit wie an Reichhaltigkeit fast einzig dastehende Auswahl der Werke Marc Antonio Raimondi's enthalte. Als Hr. F. Prestel die Sammlung im Auftrage der Familie kritisch geordnet und den Katalog veröffentlicht hatte, zeigte es sich, daß allerdings hier den Kabineten Europa's eine nur selten wiederkehrende Gelegenheit geboten war, ihre Mappen mit den herrlichsten Erzeugnissen der großen Meister des 16. Jahrhunderts zu bereichern und zu vervollständigen. Wenn hier und da Jemand geneigt gewesen wäre, den Angaben des Katalogs mit ihrer beständigen Wiederkehr lobpreisender Epitheta zu mißtrauen, so hat die jetzt beendigte und vor den Augen der gewiegtesten Kenner Europa's abgehaltene Versteigerung erwiesen, daß Hr. Prestel den Katalog mit der feinsten Kritik und der strengsten Wahrheitsliebe redigirt hatte. Fast noch nie war eine so große Anzahl der schönsten Drucke in so gleichmäßig vortrefflichem Zustande der Erhaltung unter den Hammer gekommen. Der beste Beweis hierfür ist der Kampf, der sich unter den anwesenden Liebhabern entspann, — sind die Preise, die für die Perlen der Sammlung gezahlt wurden. Wollte man alle wichtigen Nummern hier erwähnen, so müßte der größte Theil des Katalogs und der Preisliste kopirt werden; es möge eine kleine Auswahl genügen, um nur einen Begriff zu geben, wie hoch unsre heutigen Liebhaber die Erzeugnisse voriger Jahrhunderte schätzen. Aus der deutschen Schule erwähnen wir z. B. das prachtvolle Exemplar des Burgkmair'schen Triumph's Maximilian's, in gleichmäßig alten Abdrücken mit den beiden verlorenen Holzstöcken des Wagens und des Hieronymus von Heerenberg, — es wurde in englischem Auftrage für 3450 fl. erstanden. H. S. Beham's sieben Holzschnitte der Planeten erzielten 728 fl.; ein tadelloses Exemplar von Dürer's kleiner Holzschnitt-Passion trug fl. 255, — W. Hollar's Königin von Saba mit einem autographen Brief des Meisters in tergo fl. 200, — der Liebesgarten des Meisters E. S. (Bartsch 90) fl. 2020, — ein unbeschriebenes Blättchen des Meisters mit dem Weberschiffchen fl. 651, — eine Monstranz, Holzschnitt des Michael Ostendorfer fl. 395. — die Passion Martin Schongauer's fl. 3000, — sein großes Krucifix (Bartsch 25) in wunderbarem Drucke fl. 2060, — seine Jacobsschlacht fl. 1011, — die schöne Pietà des Veit Stoß fl. 620. ꝛc. Sehr hoch waren die für die Werke der Kleinmeister, eines Aldegrever, Altdorfer, Beham oder Pencz bezahlten Preise; mehr als ein Blatt ging auf 40, 60 ja 80 fl. Um jedoch sofort zu dem Schwerpunkte der Sammlung zu kommen, notiren wir noch einige der für die Marc-Anton's erlösten Summen. Bartsch 3, Noah vor Gott Vater knieend, wanderte für fl. 4020 nach Paris; der Kindermord ohne das Tannenbäumchen (B. 20) trug fl. 3581, — Christus im Hause des Pharisäers (B. 23) fl. 1000, — das Abendmahl (B. 26) fl. 3360, — die Jungfrau unter dem Palmbaum (B. 62) fl. 1740, — die heil. Cäcilie (B. 116) fl. 1450, — die Dido (B. 187) fl. 2151, — die Cleopatra (B. 199) fl. 2401, — der Amorettentanz (B. 217)

fl. 1662, — das Urtheil des Paris (B. 245) fl. 1720, — der Parnaß (B 247) fl. 2500, — das Bacchanal mit dem Priap (B. 248) fl. 7100, den höchsten Preis der ganzen Versteigerung! Für die kleinen Heiligen, viele der kleinen mythologischen, allegorischen oder Genre-Blättchen wurden von 300 bis 800 fl. bezahlt. Die Theologie und Philosophie (B. 381 und 382) in reizenden Abdrücken erzielten fl. 4600, — ein prachtvolles Exemplar des Morbetto (B. 417) fl. 2000, — die merkwürdigen drei Sänger (B. 468) fl. 4000, — die Gruppe der Kletterer nach Michel Angelo (B. 487) fl. 4401, — die Cassolette (B. 489) fl. 1700, — endlich das herrliche Portrait Pietro Aretino's fl. 5340. — Auf diese Weise war es möglich, daß die zwei Portefeuilles des Marc-Anton fl. 122,000 eintragen konnten, — ein Resultat, das alles bisher Dagewesene weit übertroffen hat. Wenn es gewiß zu bedauern ist, daß eine so schöne Sammlung nicht mehr in ihrer Ganzheit besteht, so ist es doch auch ein erfreuliches Gefühl für die ihrer Schätze beraubte Familie, daß dem feinen Geschmacke ihres Vorfahren, des Reichshofrathes von Birckenstock, der vor mehr denn hundert Jahren all dies Schöne in seinem Besitze vereinigte, von unsern Zeitgenossen eine so glänzende Anerkennung zu Theil geworden; manche Sammlung wird in Zukunft auf die aus der Brentano'schen Versteigerung acquirirten Blätter mit Recht als auf ihre köstlichsten Perlen hinweisen dürfen.

* An diesen Bericht über die Versteigerung der Brentano'schen Kupferstiche schließen wir einige Bemerkungen über die Preise der hervorragenderen Bilder und Antiquitäten. Das Resultat der Auktion der letztgenannten Abtheilungen war zwar kein so glänzendes, wie das der Kupferstichsammlung, es darf aber im Ganzen doch auch ein sehr günstiges genannt werden. Der Totalerlös betrug 70,710 Gulden südd. W. Die Hauptbilder der Sammlung erstand das Städel'sche Institut. Wir geben die wichtigsten Posten, auf Grundlage der uns von dem Hrn. Auktionator mitgetheilten Auktionsliste, an:

a. Gemälde.

Katalog-Nr.		Fl.	
7	Breughel, Windmühle . . .	305	Hr. v. Blittersdorff.
8	„ Landschaft	305	„ „
24	Griffier, Landschaft	280	„ Vieweg.
70	van Uhden, Teich	530	„ Mor. Gontard.
119	Roos, Thiere in der Landschaft	800	„ Carl Brentano.
52	van Orley, Flügelaltar . .	1001	„ Sedelmeyer.
98	Cranach, Christus am Kreuz .	910	Städel'sches Institut.
62	Slingelandt, der Rathschlag .	305	Hr. Stern.
68	Tilburg, Vogelschießen . . .	250	„ Phillips.
116	Pforr, Landschaft	360	„ v. Heyder.
173	Tiepolo, Kreuztragung . . .	400	„ Sedelmeyer.
174	„ Kreuzigung	400	„ „
164	Bassano, Anbetung der Hirten	300	„ Phillips.
5	Brouwer, Mondlandschaft . .	240	„ Sedelmeyer.
66	Teniers d. J., Landschaft . .	1400	Städel'sches Institut.
67	„ „ „ . .	1160	„ „
43	L. van Leyden, Christus am Kreuz	2500	„ „
65	Stuerbout, Sibylle	5300	„ „
113	Holbein d. J., Portrait . .	8500	„ „
171	Sassoferrato, Madonna . .	4500	Hr. Ant. Brentano.
166	Rotari, Portrait	320	„ C. Keßler.
13	Craesbeke, Schlägerei . . .	320	„ Schwarz.
71	Vallenburg, Stillleben . . .	280	„ v. Rauch.
17	Ghysels, Landschaft	321	„ Posonyi.
18	van Goyen, Ruine	470	„ Schwarz.
23	„ „ Landschaft . . .	280	„ Bourgeois.
22	„ „ Kanal	540	Städel'sches Institut.
20	„ „ Flußufer . . .	350	Hr. v. Blittersdorff.
19	„ „ Kanal	505	„ Sedelmeyer.
21	„ „ Landschaft . . .	390	„ „

b. Antiquitäten u. A.

1	Medaillon, Kelheimer Stein .	96	
2	„ „ „ .	67	
3	„ „ „ .	58	
5	Vier Medaillons, Holz . .	105	
13	Porträtrelief, Holz	150	
14	Ornament, Holz	117	
15	Allegorie, Holz	144	
16	Fries, Holz	132	
19	Dolchscheide, Holz	735	
20	A. Dürer, Nackte Frau, Kelheimer Stein, bez. 1509 .	1200	Hr. Posonyi.
21	Porträtmedaillon, Holz . .	320	
22	Porträtmedaillon eines Negers, Holz	325	
23	Relief, (Adam und Eva) Holz	160	
24	Vier Medaillons, darunter Porträt und Wappen A. Dürer's, Kelheimer Stein	450	
35	Relief (Danae), Elfenbein. .	100	
37	Dose mit Relief (der verlorene Sohn), Elfenbein	225	
47	Hand von einer antiken Statue, Marmor.	180	
49	Sechs chines. Figuren, Steatit	221	
51	Petitot, Miniaturporträt Ludwig's XIV	345	
52	Großer Tisch in pietra dura.	2100	

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft.

II.

Alles in Allem zusammengenommen, hat E. Kurzbauer den großen Erfolg der diesjährigen Wiener Ausstellung davongetragen. Sein Bild: „die ereilten Flüchtlinge", gewinnt das Herz des Beschauers sofort durch den glücklichen Griff in die Welt unserer unmittelbaren Gegenwart und weiß ihn durch die Lebhaftigkeit und Klarheit seiner Exposition, wie durch die kernige Frische der Malerei zu fesseln. Ein flüchtig gewordenes Liebespaar wird von der nacheilenden Mutter eingeholt, als es eben, nach unbehelligt zurückgelegter erster Poststation, in einer bayerischen Dorfschenke sorglos beim Kaffee sitzt. Die Thür im Hintergrunde hat sich aufgethan und die hochbetagte Frau tritt gramerfüllten Antlitzes vor die Tochter hin. Diese wagt ihren Blicken nicht zu begegnen; halb ohnmächtig, die Hände vor dem Gesicht, lehnt sie sich an den Geliebten an, der bestürzt aufgesprungen ist und mit starrem, fragendem Auge die Mutter anschaut. Der Reflex dieser drastischen Begegnung malt sich in den mannigfachsten Abstufungen auf den Gesichtern der zahlreichen Nebenfiguren. Rechts sitzt die Wirthin mit ihren Kindern; hinter ihr am Tisch eine Gruppe von Gästen,

aus deren Mitte namentlich der prächtige Charakterkopf eines alten Bauers herausleuchtet; aber die gelungensten der untergeordneten Figuren sind der kupfernasige bayerische Postillon, aus dessen verschmitzt dreinschauenden, wasserblauen Augen wir herauslesen, daß er sein Trinkgeld bereits in Sicherheit gebracht hat und im Uebrigen mit diesem Ende des Romans ganz einverstanden ist, und der gravitätisch hinter der Mutter daherschreitende Kammerdiener, der selbstverständlich die Rolle der sittlichen Entrüstung übernommen hat und mit Würde durchführt. In Folge der allgemeinen Bewunderung, welche das Bild in der Vaterstadt des jungen Künstlers (wie bei seiner ersten Ausstellung in München) fand, hat sich der Eigenthümer desselben, Hr. Dreifuß in Stuttgart, veranlaßt gesehen, Sr. Maj. dem Kaiser damit ein Geschenk zu machen. Das Bild wurde demnach der Galerie des Belvedere einverleibt.*)

Das lebendige stoffliche Interesse, welches dem aus der Gegenwart entlehnten Kurzbauer'schen Werke mit seinen Hauptreiz giebt, fehlt leider dem Bilde H. v. Angeli's: „Der Rächer seiner Ehre". Sonst würde dieses in malerischer Hinsicht vortreffliche, fein und geschmackvoll durchgeführte Bild dem erstgenannten eine gefährliche Konkurrenz bereitet haben. Wir sehen uns hier versetzt in ein prächtig dekorirtes Gemach, in welchem eine lustige Gesellschaft von Damen und Kavalieren im Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts eben noch beim frohen Mahle versammelt waren. Da verwandelt sich plötzlich die Scene: Bewaffnete sind durch die Thür zur Linken eingedrungen, — ein Degenstoß, ein energischer Griff, — und die treulose Gattin ist den Armen des Verführers entrissen, der mit brechendem Auge zu Boden sinkt. Ringsum lodert nun die Leidenschaft empor; Alles greift zu den Waffen; eine der Damen beugt sich mitleidsvoll über den Getroffenen, eine andere birgt vor Schaam und Entsetzen ihr Antlitz in den Händen. In der fesselnden Darstellung dieser ganzen Kette von Vorgängen hat der Künstler ein seltenes Geschick, in dem Ensemble von Architektur, Geräthschaften und Kostümen die vollste Meisterschaft bewährt. Und doch will uns bei dem Bilde auf die Dauer nicht warm werden, weil in der brillanten Hülle kein Kern unmittelbar packender Wahrheit steckt. Trotzdem sind wir aber nach dieser Leistung überzeugt, daß in H. v. Angeli eine eminent fähige Kraft vorliegt, welche nur den richtigen Stoff zu erfassen brauchte, um eines großen Erfolges sicher zu sein.

*) Bei dieser Gelegenheit wollen wir bemerken, daß zu den verschiedenen Bereicherungen der modernen Abtheilung des Belvedere neuerdings auch ein großes Bild von Eugen Blaas hinzugekommen ist, welches eine Abendgesellschaft venezianischer Edelleute und Damen in Murano schildert. Das Bild ist gegenwärtig im Pariser „Salon" ausgestellt.

Daß die schlichteste Natur zur Erringung eines solchen hinreicht, wenn Herz und Geist dabei im Spiele sind, zeigten wieder einmal so recht deutlich zwei Bilder von Kraus und Vautier, welche unmittelbar neben dem Angeli'schen hingen. Das Bildchen von Knaus, „die fleißige Zeichnerin" betitelt, zeigt uns ein strammes, etwa vierjähriges Kind, bäuchlings auf dem Boden ausgestreckt und in größter Emsigkeit, die Zunge in den einen Mundwinkel gepreßt, einen „Plankenmann" auf die Schiefertafel kritzelnd: man kann sich nichts Einfacheres und Liebenswürdigeres denken. Der Vautier'sche „Toast auf die Braut" (Eigenthum der Gemälde-Galerie in Hamburg) ist eine figurenreiche Komposition im Rokoko-Kostüm: wir sehen Verwandte und Freunde beim Hochzeitsmahl versammelt und eben dem launigen Trinkspruche lauschend, welchen der Poet des Hauses den jungen Eheleuten darbringt. Hier, in dieser Fülle von Charakteristik, ist nichts zuviel, kein blendender Effekt, keine äußerlichen Reizmittel, die Farbe sogar fast überkühl, wie von einem weißen Flor bedeckt. Und dabei welche Tiefe der Empfindung, welch ein reines, edles Erfassen der besten Seiten des deutschen Volksthumes, neben scharfer Betonung des Zopfigen und Pedantischen, das ihm dazumal, als die Menschen dieses Bildes lebten und heiratheten, anklebte, — wie heute noch!

Aus dem Gebiete der Schlachtenmalerei will ich außer dem bereits im ersten Artikel genannten trefflichen „Custozza" von S. L'Allemand und einer ergreifend anschaulichen „Episode aus dem Rückzuge der großen Armee von Moskau" von Franz Adam, zunächst ein kleines Episodenbild aus dem Zuge Sobieski's nach Wien von J. Brandt in München hervorheben. Das Bildchen sprach durch die Wahrheit seines Tons und durch eine feine, solide Zeichnung ungemein an. Es wurde von Sr. Maj. dem Kaiser angekauft. Ferner sind hier aus demselben oder aus verwandten Stoffkreisen anzuschließen: Sell's „Morgen in einer belagerten Burg", in welchem der spannungsvolle Moment vor dem wiederbeginnenden Angriff vortrefflich zum Ausdruck kommt; dann zwei Bildchen von dem aus den „Münchener Bilderbogen" in weitesten Kreisen bekannten Heinrich Lang, von denen besonders der „Pandur auf der Streife", bei etwas monotonem und nicht ganz wahrem Erdton, durch feine Zeichnung und Charakteristik sich hervorthut; ferner die „Hetzjagd" von Julius Blaas, ein keck erfundenes, von tüchtigem Naturstudium zeugendes Bild; die „Pferde auf der Weide" von W. Emelé; endlich zwei Bilder von M. Gierymski in München: „Unglück auf der Reise" und „Erste Reitstunde", von mannigfachem Reiz im Ton, aber mit gar zu flüchtigem, in Corot'scher Weise behandeltem Farbenauftrag.

Aus der Reihe der zahlreich vertretenen französischen und niederländischen Kleinmaler wäre manches ansprechende

Bildchen, z. B. von Fichel, de Taille, Bakerkorff zu nennen, wenn ihr Glanz nicht vor der Sonne des „Gelehrten" von Meissonier, der noch nachträglich zur Ausstellung kam, hätte erbleichen müssen. Wenn ich nicht irre, gehört dieses v. J. 1860 datirte kleine Wunderwerk (gegenwärtig im Besitze des Hrn. M. v. Springer in Paris) zu den sechs Bildchen, welche vor fünf Jahren bei der Morny'schen Versteigerung die Summe von 115,750 Fr. aufbrachten. Wir sehen einen gelehrten Herrn, im eleganten, geblümten Schlafrock, über seiner Arbeit nachsinnend am Studirtische sitzen; von rechts fällt das kühle Reflexlicht des frühen Morgens auf sein Antlitz und auf das reichbesetzte Büchergestell im Hintergrunde, von dessen minutiös ausgeführten, in allen denkbaren Farben spielenden Einbänden sich die Gestalt des Gelehrten scharf und harmonisch abhebt. In diese schillernde kleine Welt Einheit zu bringen und doch dem Drang ins Einzelne vollauf Genüge zu thun, das vermag eben nur ein Meissonier. Wenn wir die ausgestellten Aquarelle und Gouache-Malereien mit in Vergleich ziehen, wäre von deutschen Werken an dieser Stelle nur Adolf Menzel's köstliche „Soirée" zu nennen. Diese hält selbst neben Meissonier aus und überbietet ihn, wenn nicht an Wahrheit und Vollendung des Details, doch jedenfalls an Geist und Humor. Das erwähnte Menzel'sche Blättchen wurde zum Preise von 1080 Fl. von Hrn. Gsell angekauft. In den Kreisen der Wiener Kunstfreunde hat die Ausstellung der Menzel'schen Aquarelle den lebhaften Wunsch erweckt, den Meister einmal vollständiger und durch seine jüngsten Schöpfungen repräsentirt zu sehen.

Ich schließe hier noch einige Genrebilder jüngerer deutscher Künstler an, welche vorzugsweise durch koloristische Verdienste sich auszeichnen. Zunächst ein saftvoll gemaltes Bildchen von Lasch in Düsseldorf, „der Wilddieb;" dann drei kleine Bilder von dem strebsamen und mit feinem Gefühl für Farbe begabten Franz Ruben (gegenwärtig in Rom); die köstliche Klosteridylle im Styl Viktor Scheffel's von W. Lindenschmit in München; endlich Leopold Müllers patriarchalischer „Sonntagsschneider", ein weißbärtiger Alter, der sich sein schneeiges Wollenhemd näht, mit einem Raben, in launigem Kontrast, zur Seite.

Außerordentlich reich war dies Mal die Wiener Porträtmalerei vertreten, am vorzüglichsten durch ein weibliches Bildniß von George-Meyer, neben dem noch die Porträts von G. Gaul und J. M. Aigner genannt sein mögen.

(Schluß folgt).

Korrespondenz.

Florenz, im Mai 1870.

F. B. Pazzi, der Schöpfer der Dantestatue vor Santa Croce, hat nach elfjährigen Versuchen und Studien ein Modell zu einer Bildsäule Savonarola's vollendet, welches hier sehr viele Bewunderer findet. Aus der Dominikanerkapuze blickt das begeisterte Antlitz, für welches das von Fra Bartolommeo gemalte Portrait ein unvergleichliches Vorbild bot, kühn hervor, die Linke stützt sich auf den Florentiner Wappenlöwen Marzocco, die Rechte, hocherhoben und ein Krucifix haltend, scheint die Frage: wollt ihr Christus zu eurem Herrn haben? mit beredter Geste zu unterstützen. Der einfach grandiose Faltenwurf des Mönchsgewandes hebt die Bewegung und Form des Körpers schön hervor und die Umrißlinien der Gestalt zeigen sich von allen Seiten harmonisch und wohl abgewogen. Es wäre zu wünschen, daß diese Statue, in Marmor ausgeführt, den Platz von S. Marco zierte, für welchen jetzt jene des Generals Fanti bestimmt ist, aus keinem andern Grunde, als weil auch das urprosaische Kriegsministerium an diesem Platze liegt und Fanti sich Verdienste um die Organisation der italienischen Armee erworben hat. Schon hatte sich eine Gesellschaft zu bilden angefangen, um durch Pazzi's Werk der Stadt ein neues historisches Denkmal zu verschaffen, als von Seiten Duprè's, des ehemaligen Meisters Pazzi's, eine unerwartete Konkurrenz erwuchs. Dieser nämlich erbot sich, seinerseits eine Savonarolastatue anzufertigen und zwar unentgeltlich, wenn man ihm nur zusage, sie, gleichviel wie sie ausfalle, zu dem Monumente des Reformators zu verwenden. Zur Unterstützung dieses Planes bildete sich darauf eine zweite Gesellschaft und es ist noch nicht abzusehen, welches Projekt durchdringen oder ob nicht das zweite nur das erste hindern wird, ohne selber zur Ausführung zu gelangen. Wie oft trägt nicht ein bloßer Name über die bessere Leistung den Sieg davon, wie oft entscheidet nicht eine reine Aeußerlichkeit über das Schicksal eines Unternehmens!

Daß der Architekt Lasinio seinen Entwurf zur Façade des Domes als großes Modell zur Schau stellte, hat außerordentlich gewirkt und eine Theilnahme auf diesen Plan gelenkt, den derselbe an sich gewiß nicht verdient. Der mittlere Eingang würde nach ihm sich übermäßig hoch aufthürmen und schon dieser Mißgriff die ganze Harmonie des Baues verrücken. Außerdem aber ist die Ornamentation überladen und die Façade soll mit einer blinden gothischen Säulenarkade die Kirche selbst ziemlich weit überragen, was ebensosehr die Proportion stört, wie es den Dom durch eine Architekturlüge schändet.

In jedem Betracht vorzüglicher scheint mir die Zeichnung Leopoldo Massardi's, welche ich in seiner Wohnung, Via San Zanobi 35, zu sehen Gelegenheit hatte. Mehr als die andern Entwürfe schließt sich dieser den Bauformen der Seitenfronten an und löst gleichzeitig die Aufgabe, auch der Nähe des Giotto'schen Glockenthurmes gerecht zu werden. Vor dem sonst durch Einfachheit ansprechenden und nicht minder die Basilikenform festhal-

tenden Plan Cipolla's zeichnet er sich besonders durch glückliche Vermeidung der Einförmigkeit aus, welche jenem durch die vielfältige Wiederholung gleichartiger weißer, schwarz eingefaßter Marmorwandfelder aufgeprägt wird. Das edle, obgleich etwas nüchterne Gebäude der Nationalbank in der Via del Orinolo ist jetzt so gut wie vollendet und macht seinem Erbauer, dem obengenannten Herrn Cipolla alle Ehre. Ueber einem Rustika-Erdgeschoß erheben sich zwei weitere Stockwerke von elf Fenster Front. Die drei Thüren in der Mitte des ersteren sind von durchbrochenem Eisenwerk, die mittlere trägt die Inschrift: Banca Nazionale nel Regno d'Italia, die beiden andern enthalten in ihren Lunetten je zwei von Bastianini sehr glücklich in den Raum komponirte Putten, welche das italienische Wappen halten. Die zwei Seitenthüren sind von Holz, die sechs rundgewölbten Fenster mit rautenförmigem Eisengitter versehen. Vier toskanische Säulen und drei Konsolen tragen den Mittelbalkon, je vier Konsolen die Balkone der Seitenflügel. Die Fenster des Mittelgeschosses sind mit ionischen Säulen und flachen Bogengiebeln eingefaßt, bis auf die drei mittleren, welche in runden Bogen abschließen; jene des obern Stocks umrahmen Pilaster und dreieckige Giebel. Ein römisches Gesims von guter Proportion trägt das Dach, welches ein wenig höher ist als bei hiesigen Palastbauten sonst gewöhnlich. Die Wände der oberen Stockwerke sind röthlichweiß bis auf die graue Rustika-Einfassung der Seitenflügel, die Steinstreifen, welche jedes der Fenster des Mittelbaus von dem andern trennen, und die Zahnschnittleiste, die zwischen den oberen Etagen hinläuft.

Ueber das Bauprojekt der Markthallen ist zu berichten, daß der Raum für den neuen Hauptmarkt in der Nähe von San Lorenzo durch Demolirung eines ganzen Häuserviertels schon zubereitet wird, die Frage also aus dem Stadium langjähriger Vorberathung in das Bereich der Verwirklichung gerückt ist. — An der wundervollen Hügelstraße vor Porta Romana läßt eine Anglo-italienische Gesellschaft nach dem Plan des Ingenieurs Raster einen großartigen Vergnügungsgarten anlegen, der, gerade unter dem Piazzale Galileo sich lang ausdehnend, die entzückendsten Aussichten gewährt. An der ganzen Anlage wächst eine förmliche Villenstadt heran, die zunächst hauptsächlich von den naturliebenden Engländern und Amerikanern bevölkert wird. Neben Powels, Vater und Sohn, hat sich auch der englische Bildhauer Fuller hier einen schönen Landsitz gegründet, in dessen Atelier man die liebenswürdige Jael, die sich gastfreundlich anschickt, dem Sissera einen Nagel durch die Schläfe zu treiben, oder die Peri mit dem Kinde im phantastischen Muschelboote bewundern mag, oder endlich an einer Mutter, die ihrem Knäblein ein Buch mit der Aufschrift „God" zeigt und dabei in die Höhe weist, das Angeborenwerden des Gottesbewußtseins studiren kann. Uebrigens ist die Jael eine hübsche kauernde Araberin und die Peri ein allerliebstes Gebilde, nur fast zu ätherisch für die derbe Materie, in welcher die Skulptur arbeiten muß.

Unter den in letzter Zeit in der Akademie ausgestellten Gemälden waren die ägyptischen Landschaften Benassai's, die Frucht seiner Suezkanalreise, beachtenswerth; jetzt sieht man dort ein von Guiseppe Bellucci auf Bestellung des Königs gemaltes Bild, welches die Unterzeichnung des Vertrags von Bruzzolo, den Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen mit den Gesandten Heinrichs IV. im Jahre 1610 abschloß, zum Vorwurf hat. Bellucci's Name ist schon durch seinen 1865 vollendeten „Tod Alexanders von Medici" bekannt. Auch in seinem jüngsten Werke zeigen sich die guten Eigenschaften des Künstlers und namentlich eine vollendete Technik in allen äußerlichen Requisiten. Die Figuren, die man da in dem engen, gelb tapezirten Gemach des Schlosses beisammen sieht, der unterzeichnende Herzog, der ganz in hellgraue Seide gekleidet ist, der Herr von Bouillon im rothen Gewande und der Marschall von Lesdiguières in dunklerer Kriegertracht, haben aber bei aller körperlichen Greifbarkeit etwas spukhaft Hölzernes, puppenartig Unlebendiges, als wären sie Wachsfiguren, die nicht das pulsirende Blut, sondern nur irgend ein Feder- oder Gewichtsmechanismus in Bewegung setzen könnte. Wie das Geheimniß zu langweilen darin besteht, daß man Alles sagt, so giebt es für den bildenden Künstler kein sichereres Mittel, den Geist aus der Natur zu treiben, als wenn er diese ganz pedantisch abschreibt und der Phantasie des Beschauers nichts mehr hinzuzufügen übrig läßt. Obwohl der genannte Vertrag, welcher dem Herzog Mailand erwerben sollte, nicht zur Ausführung kam, begreift man doch leicht, weshalb dem Könige die schon damals angeregte, aber erst unter seiner Regierung verwirklichte Idee wichtig genug erschien, um sie durch die Kunst verherrlicht zu wünschen.

Wenig Häuser von der Akademie entfernt finden wir im Atelier des Professors Carlo Ademollo, Via del Maglio Nr. 6, eine moderne geschichtliche Erinnerung in dem Portrait Lord Napier's bei Magdala. Es heißt, daß Gainsborough seinen berühmten Blue boy malte, um zu zeigen, daß auch ein Bild, in welchem Blau die Hauptfarbe bildete, schön sein könne. Bei dem vorliegenden Gemälde sollte man denken, daß der Künstler sich die Aufgabe gestellt habe, mit Weiß dasselbe zu leisten. Der herrliche Araber, der den Kopf so feurig in die Höhe wirft, ohne den Reiter in seiner sicheren Ruhe zu stören, ist ein Schimmel, der General selber trägt einen weißen indischen Helm mit ebensolchem Schleier, einen leichten weißen Rock und Lederhosen. Nichtsdestoweniger ist das Portrait von großer malerischer Wirkung; die würdige und trotz der Kleidung echt militärische Figur des Feldherrn hebt sich trefflich von dem durch das dunkel aufragende Gebirge gebildeten Hintergrunde ab; von der Schlacht erblickt man

nur wenig in der Ferne, fühlt aber, daß sie von jenem Manne mit dem intelligenten Herrscherblick zum glücklichen Erfolge geleitet wird. (Schluß folgt).

Nekrolog.

Friedrich Wilhelm Gubitz, geboren 1786 in Leipzig, seit 1805 Professor der Holzschneidekunst und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, starb daselbst am 2. Juni im 85. Lebensjahre. Als einer der Ersten, welche der Holzschneidekunst in Deutschland wieder zum Leben und Gedeihen verhalfen, hat er namentlich durch Herausgabe des nach ihm benannten mit Holzschnitten illustrirten Volkskalenders (seit 1835) zur Nacheiferung auf besagtem Gebiete der vervielfältigenden Technik mächtig angespornt und sich ein unvergängliches Verdienst erworben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Ein deutsches Prachtwerk.** Gegenüber den zahlreichen glanzvoll ausgestatteten Publikationen der Engländer und Franzosen hat die deutsche Kunstliteratur gar wenige Leistungen aufzuweisen, welche der würdigen Reproduktion klassischer Kunstwerke gewidmet sind. Unternehmungen, wie die Publikationen der „Arundel Society" oder die bei Didot erschienenen chromolithographischen Nachbildungen von Kellerhoven, gehören bei uns immer noch zu den frommen Wünschen, so häufig das Ausland auch gerade bei Werken des Farbendrucks deutscher Kräfte sich bedient. In dem soeben erscheinenden Werke von Heinrich Köhler: „Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien" (Leipzig, Baumgärtner) haben wir nun einmal ein Unternehmen vor uns, welches in seiner künstlerischen und technischen Ausstattung vollständig Deutschland angehört und zugleich, obwohl mit der größten Opulenz in's Werk gesetzt, das Privatunternehmen eines deutschen Buchhändlers ist. Schon aus diesem Grunde begrüßen wir es mit Freude. Aber auch dem Inhalte und der Art seiner Anlage nach ist das Köhler'sche Werk eine neue, hochwillkommene Erscheinung. Während sich die Blätter der „Arundel Society", die bekannten Ornamentwerke von Gruner, Owen Jones u. A. vorzugsweise auf einzelne Theile der Dekoration beschränken, faßt Köhler (beiläufig bemerkt, ein Schüler Hittorff's und schon 1861 in Paris für seine farbigen italienischen Studien mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet) eine Auswahl klassischer Interieurs als Ganze in's Auge und kommt damit dem immer lebhafter zu Tage getretenen Bewußtsein unserer Zeit entgegen, daß die Künste nur im innigen Zusammenwirken ihr Heil finden können. So geben uns die beiden mit der ersten Lieferung erschienenen Farbendrucke das Innere von S. Peter in Rom, vom Langhaus gegen den Chor hin gesehen, und die Ansicht der Stanza della Segnatura, mit der Decke, dem Parnaß im Hintergrunde, der Disputa links und der Schule von Athen zur Rechten. In derselben Weise sollen zwölf künstlerisch vollendete perspectivische Darstellungen polychromer Meisterwerke italienischer Kunst, mit begleitendem Text und historisch-kritischer Einleitung versehen, in dem Werke veröffentlicht werden, und zwar außer den genannten: die sixtinische Kapelle, S. Miniato, der Dom von Orvieto, die Kapella Palatina, der Saal der Gesandten im Dogenpalast, um nur diese hervorzuheben. Die Ausführung der Blätter, nach H. Köhler's Aufnahmen, besorgen die Herrn Loeillot und Winckelmann und Söhne in Berlin mit der bekannnten Meisterhaftigkeit. Das Werk wird 6 Lieferungen (zu je 2 Blatt mit Text, im Preise von 10 Thlr.) umfassen.

* **Die Kunsthandlung von E. Arnold in Dresden** hat vor Kurzem einen ersten Nachtrag zu ihrem Lagerkataloge von Kupferstichen, in vorzüglichen Abdrücken vor und mit der Schrift, ausgegeben. Angehängt ist eine Auswahl von größtentheils modernen Prachtwerken.

* **Der „Wiener Baedeker"** von B. Bucher und K. Weiß erscheint soeben (bei Faesi & Frick in Wien) in zweiter vermehrter und verbesserter Auflage. Wir machen das reisende Publikum wiederholt auf diesen trefflichen Führer durch die Kaiserstadt, ihre Sammlungen und Umgebungen aufmerksam.

* **Das Gesammtergebniß der Auktion San Donato** beläuft sich auf 4,863,031 Franken. Der Eigenthümer, Fürst A. Demidoff, starb am Morgen nach dem letzten Tage der Versteigerung.

* **Auf der diesjährigen Ausstellung im Wiener Künstlerhause** wurden 132 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 49,329 Fl. ö. W. verkauft, d. i. um 6000 Fl. mehr als auf der Ausstellung des vorigen Jahres.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Wiener Weltausstellung.** Das seit längerer Zeit in den Kreisen der oesterreichischen Industriellen lebhaft betriebene Projekt einer Weltausstellung in Wien hat jetzt greifbare Gestalt gewonnen. Die Wiener Zeitung bringt uns dieselbe in folgender Note: „Se. k. und k. Apostolische Majestät hat mit a. h. Entschließung vom 24. Mai d. J. allergnädigst zu genehmigen geruht, daß die Abhaltung einer im Frühjahre 1873 zu eröffnenden internationalen Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft, der Industrie und der bildenden Künste in Wien vorbereitet werde. Zugleich geruhte Se. k. und k. Apostolische Majestät anzuordnen, daß den Regierungen der fremden Staaten von der beabsichtigten Ausstellung unverweilt Mittheilung gemacht werde." Ein Komité zur Beschaffung der Geldmittel und Ausarbeitung der Pläne für die Ausstellungsräumlichkeiten hat sich bereits gebildet. Als Ausstellungsplatz ist die Schützenwiese im Prater in Aussicht genommen.

* **Ein polnisches Nationalmuseum** wird im August d. J. zu Rappersw yl in der Schweiz eröffnet werden. Die Stadt hat zu diesem Zweck das alte Schloß der Habsburger dargeboten und das Gebäude ist von den Gründern des Museums, Mitgliedern der polnischen Emigration, restaurirt worden. Es handelt sich darum, die Denkmale der Vergangenheit Polens, welche im Lande selbst keinen Schutz fanden, und zwar sowohl künstlerische als literarische Zeugnisse, vor dem Untergange zu bewahren. Die Sammlungen umfassen bereits eine Bibliothek, ein numismatisches Kabinet, eine Alterthümersammlung, ferner geographische und ethnographische Karten, Stiche, Lithographien, Gemälde, Skulpturen u. s. w. Zu weiteren Gaben für das Museum wird aufgefordert.

* **Die königl. schwedischen Kunstsammlungen** werden gegenwärtig durch Jakob Falke katalogisirt, welcher sich zu diesem Zwecke, einem ehrenvollen Rufe folgend, nach Stockholm begeben hat.

A. **Berlin. Sachse's Salon** ist durch Umbau erweitert und dadurch eine für den Besuch außerordentlich günstige Trennung der Spezialitäten möglich gemacht. Der jetzige Bestand der Ausstellung zeigt wenig von Berliner Künstlern, welche ohnehin für die große Ausstellung im Herbst manches zurückhalten. Denn auch die Physiognomie der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler hat sich in den letzten Wochen nicht erheblich verändert. Bei Sachse findet sich, wie immer, mancherlei Anziehendes von auswärts, namentlich aus Düsseldorf (Madonna von Ittenbach auf Goldgrund, kleines ansprechendes Höhenbild), München: (schöne Sumpflandschaft mit Störchen von Langko; Christus am Kreuz, große Komposition ohne Mängel, aber auch ohne erhebliche Vorzüge von v. Wurmb), ferner aus Carlsruhe: Styllandschaft im Charakter Schirmer's von A. Puhlmann. Vorzüglich sind zwei kleine Viehstücke von van den Berg aus dem Haag. Schließlich noch ein großes Studienbild von W. Kray (aus Rom): Sirenen einen Fischer überraschend, ein etwas wunderliches Motiv, aber vortrefflich gemalt.

G. F. **Die erste Lokalausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft** wurde Sonntag den 29. Mai eröffnet. Es bedarf wol nur einer Andeutung um, trotz des bescheidenen Anfangs, das Beachtenswerthe, was für das Münchener Kunstleben in diesem Versuch einer Selbständigkeitserklärung liegt, klar zu machen. — Die Wirksamkeit des Kunstvereins ist, wie man weiß, seit Jahren immer unzulänglicher geworden. Bilder dort auszustellen, ist für den tüchtigeren Künstler nachgerade nicht viel mehr als ein Opfer. Denn was der Verein für seine Verlosungen ankauft, wird nach dem Principe der Quantität, nicht der Qualität im Verhältniß zur Kaufsumme ausgewählt. Für weitere Geschäfte aber ist der Kunstverein ziemlich gleich Null. — Die gewöhnlichen auswärtigen Ausstellungen, zu denen in Folge dessen der Künstler sich fast durchweg wenden muß, bilden einen für diesen sehr beschwerlichen und zerstreuenden, für die Kunstgeschichte einen wenig übersichtlichen Markt. — Die Bestellungen und Ankäufe der Kunsthändler, so dankenswerth sie dem Einzelnen erscheinen mögen, involviren nichts Geringeres als eine vollständige Herrschaft der Mode und Laune des Publikums über die Produktion. — Eine Emancipation von Allem diesen, — und als solche betrachten wir die junge Lokal-Ausstellung, — verdient gewiß

Aufmunterung und Unterstützung. Das Letztere um so mehr, als das Unternehmen mit Schwierigkeiten mancher Art zu kämpfen hatte und noch hat. Schon vor zwei Jahren war der Plan dazu gefaßt. Aber die damalige Wiener Ausstellung, an der man sich von hier aus betheiligen mußte, zersplitterte die kaum vereinigten Kräfte wieder und ließ das Unternehmen hinausgeschoben werden. Im vorigen Jahre absorbirte selbstverständlich der größere Plan den kleineren, die Internationale kam zu Stande. Im laufenden Jahre nun hat sich die alte Absicht endlich realisiren lassen. Die Schwierigkeiten, welche in der Herbeiziehung bedeutender oder beliebter Künstler lag, welche auch ohne Ausstellung verkaufen, scheinen einigermaßen überwunden zu sein; wenigstens sind in der jungen Sammlung eine Reihe der besten Namen vertreten; andere sollen zugesagt haben. Daß die Akademie sich nicht betheiligt hat, scheint uns kein Verlust, daß man aber in den engen Grenzen einer Lokalausstellung geblieben ist, muß auf den ersten Blick als ein großer Fehler, als eine Engherzigkeit erscheinen. Noch dazu nach dem Vorausgang des Jahres 1869 hätte man eine Reihe von Verbindungen mit auswärtigen Künstlern gewonnen gehabt, die ausgereicht hätten, um uns diesen oder jenen bedeutenden fremden Künstler neben den Leistungen der unsrigen vorzuführen. Jedenfalls hätten diese Verbindungen im Interesse der hiesigen Maler gepflegt werden müssen. An das Alles scheint man nicht gedacht zu haben. Aber es scheint nur so. Dem jungen Unternehmen ist für solche Erörterung eine einstweilen nicht zu beseitigende Schranke entgegengetreten, — der Mangel an Raum. Das der Münchener Künstlerschaft vom König Ludwig I. zu Ausstellungszwecken errichtete Gebäude am Königsplatz, ist, da es lange unbenutzt blieb, theilweise für die Sammlungen des Antiquariums in Beschlag genommen und die Akademie hat damals zu dieser Verwendung der Räumlichkeiten, als zu einer „provisorischen", ihre Zustimmung gegeben. Jetzt erklären die Künstler, sich an dies „provisorisch" halten zu wollen und verlangen ihre Räume zurück. Andererseits hat aber jetzt endlich das Antiquarium in den streitigen Sälen eine genügende Aufstellung und einen darnach eingerichteten Katalog durch Prof. Christ erhalten und es ist natürlich, daß man von dieser Seite Alles aufbietet, um eine neue Umwälzung der kaum zugänglich gemachten Sammlungen zu vermeiden. Unter Anderem hält man der Künstlerschaft die Nichtbenutzung des Gebäudes entgegen, — möglicher Weise nicht mit Unrecht. Soviel aber ist gewiß, daß letztere seit dem Jahre 1866 an die Benutzung desselben nicht denken konnte, und erst aus viel neuerer Zeit datirt die Ausdehnung des Antiquariums, welches heute bereits über die Hälfte der Säle umfaßt. Daß übrigens die Künstlerschaft nicht erst heute, sondern bereits im Jahre 1868 protestirte, weiß ich gewiß, — eine nach Nizza an den König Ludwig gerichtete Vorstellung in dieser Angelegenheit kam nur durch den plötzlichen Tod des Monarchen nicht zum Austrag. — Man wirft den Künstlern ferner vor, daß sie das Gebäude früher vielfach für unbrauchbar erklärt hätten! Ich wüßte nicht, woraus die Künstlerschaft diese Unbrauchbarkeit hätte ableiten können, als aus den allerdings mangelhaften Deckenfenstern. Daß dies jedoch jemals ein ernsthafter Grund gewesen sein sollte, ganz von der Benutzung der Säle abzusehen, halte ich für undenkbar. Denn ein Ersatz der kleinen und dünnen klaren Scheiben und ihrer schwerfälligen Zwischenstäbe durch große Glasplatten (womöglich von Milchglas) und durch feinere Arbeit der Zwischenstäbe, wie ihn das Antiquarium bereits erfahren hat, würden die Unzulänglichkeit im Wesentlichen beseitigen. Einstweilen thun zeltartige Rouleaux bereits recht gute Dienste. — Kurz alle die Vorwürfe, welche man der Künstlerschaft macht, scheinen durch das einzige Zugeständniß der letzteren hinfällig zu werden: daß man bisher nicht genug Zusammenhalt und Energie gehabt habe, um etwas Gemeinsames zu unternehmen. Jetzt aber, wo der Wille und die Kraft sich zu zeigen anfangen, sollte man eher an Unterstützung als an Erschwerung denken. Das heißt: man muß entweder den Künstlern ein anderes Lokal bauen oder das Antiquarium, so leid es uns thäte, wiederum anderswo unterbringen. Etwas aber muß geschehen.

Vermischte Kunstnachrichten.

*** Sgraffito's in München.** Das 1. Heft des laufenden (zweiten) Jahrgangs der „Zeitschrift des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins" bringt einen Aufsatz über die hübschen Sgraffito-Malereien am Hause des Juweliers Thomaß in München, welche nach dem Entwurfe des Prof. E. Lange, auf Grundlage der von Prof. Aug. Spieß angefertigten Kartons von dem Dekorationsmaler Ludwig Hövemeyer ausgeführt wurden. Das 72 Fuß hohe Haus, über dessen zu Läden eingerichtetem Parterre sich fünf Stockwerke erheben, wird durch zwei Friese (über dem 2. und 4. Stock) sowie durch eine feine Pilasterstellung mit verziertem Gebälk am 5. Stock, sämmtlich in Sgraffito, auf ansprechende Weise belebt. Der Stoff der bildlichen Theile dieser Dekoration ist theils aus der Geschichte des Hauses entnommen, welches früher die Hauptwache enthielt, theils in Beziehungen auf die Stadt und auf das Gewerbe des jetzigen Hausbesitzers gesucht. Wir finden da die in Schilder gefaßten Embleme der Künste, Wissenschaften, Gewerbe u. s. w., Genien, welche diese Schilder umkränzen oder in Ornamente verlaufen u. dgl. Am reizendsten erfunden sind diejenigen Theile, welche das frühere Leben in oder vor der Hauptwache durch dralle Buben mit Helm und Spieß, die neben Schildern Wache halten, oder durch eine kleine Musikbande mit Trommel, Pfeife und Posaune zur Darstellung bringen. Sämmtliche Darstellungen heben sich in der hellen gelblichen Hausfarbe von einem schwarzgrünen Hintergrunde ab; die oberen Pilasterfüllungen zeigen umgekehrt das Ornament dunkel auf hellem Grunde; die Wappen und Schilder endlich sind in bunten Farben al fresco auf den Sgraffitogrund gemalt. Diese geringe Belebung durch Farbe thut dem Auge wohl, führt schnell auf das Bezeichnende der Darstellung hin, ohne die Harmonie des Zusammenhanges zu stören. Schließlich sei hier für die HH. Praktiker auf die ausführliche Darlegung der in diesem Fall angewendeten Sgraffito-Technik hingewiesen, welche Prof. Lange seinem Text zu den Tafeln des citirten Heftes angehängt hat.

*** Ein kleines Bild von A. Brouwer,** vier Bauern in der Schenke singend und rauchend, kam unlängst in den Besitz des Grafen Béla Szapary in Preßburg. Der geehrte Hr. Korrespondent, welcher uns um Mittheilung dieser Notiz ersucht, fügt hinzu, daß das Bild mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet und vortrefflich erhalten ist.

*** Schwind's Märchen von der schönen Melusine** ist in den Besitz eines Stuttgarter Konsortiums übergegangen und macht jetzt die Rundreise durch die deutschen Kunststädte, überall Herz und Aug' erquickend. In der ersten Juni-Hälfte war das Werk im Oesterreichischen Kunstverein zu Wien ausgestellt, und die dortige Kritik bestätigt einmüthig das Urtheil, welches Fr. Pecht in dieser Zeitschrift unlängst darüber abgegeben hat. Wie wir hören, ist eine photographische Publikation der Aquarelle in Vorbereitung. Möge dieselbe nicht lange mehr auf sich warten lassen! Unter den eingehenderen Besprechungen der „Melusine" heben wir den geistvollen Aufsatz von L. Speidel in der „Presse" (Morgenblatt vom 8. Juni) hervor.

*** Joseph Hoffmann** in Wien wurde vom Erzherzog Leopold von Oesterreich beauftragt, für dessen durch Hansen prachtvoll restaurirtes Schloß Hörnstein ein landschaftliches Rundgemälde zu entwerfen, welches die Wände des Gartensaales schmücken soll. Das enkaustisch auszuführende Gemälde bietet einen poetischen Ausblick in die deutsche Natur, mit Gebirge, Schloß, Wald, Ruinen u. s. w., unter einheitlicher Beleuchtung dar. Ueber dem Ganzen spannt sich ein von goldenen Säulchen gestütztes Zeltdach aus, an dessen Stabwerk sich Wein und Schlingpflanzen emporranken.

Anfrage.

Ein Freund der vaterländischen Geschichte ersucht Kenner und Vorsteher historischer Galerien um Mittheilung darüber, ob sich und wo von Christian von Braunschweig, dem Helden des dreißigjährigen Krieges, ein authentisches Portraitgemälde der Gleichzeit vorfindet. Angabe des Malers und der Jahreszahl würde von Interesse sein. Freundliche Mittheilungen nimmt entgegen die Verlagshandlung von E. A. Seemann.

Briefkasten.

Einige Abonnenten in Upsala: Wir werden sehen, ob wir dem ausgesprochenen Wunsche nachkommen können.

Concurs-Programm
zur Erlangung von Entwürfen für ein Schillerdenkmal in Wien.

[111] Der Aufruf zur Errichtung eines Schillerdenkmales für Wien, welchen das unterzeichnete Comité vor 2 Jahren erliess, fand in allen Kreisen eine so lebhafte Theilnahme, dass bereits 50,000 fl. dafür gesichert sind und eine weitere namhafte Vermehrung noch in gewisser Aussicht steht.

Das unterzeichnete Comité ladet daher hiemit alle deutschen Künstler, sowie überhaupt alle Diejenigen, welche einer deutschen Kunstschule oder Genossenschaft angehören, ein, sich bei diesem Concurse zu betheiligen, und durch Einsendung von Entwürfen die Schaffung dieses wahrhaften Nationaldenkmales in einer ebenso monumentalen, als des unsterblichen Dichters der Freiheit würdigen Weise zu ermöglichen.

Der erste und wichtigste Schritt zur Verwirklichung dieses Werkes besteht aber in der Erlangung einer selbständigen, künstlerischen Idee, welche nicht blos in dem Standbilde die äussere Persönlichkeit des Dichters zur Anschauung bringt, sondern dahin strebt, in dem ganzen Aufbau des Denkmals — in seinen Basreliefs und Nebenfiguren, seine Ideale von Staat und Menschenwürde, von Freiheit des Gedankens und Gewissens, von echtem Bürgerthume und sittlicher Erziehung der Menschheit zu einem harmonischen, künstlerischen Gesammtbilde zu vereinen.

Das Denkmal wird sich auf einem der schönsten Punkte des neuen Wien, dem „Schillerplatze" erheben; den Blick durch die 18 Klafter breite Albrechtsstrasse nach dem Burgring richtend, hat es an der von Hansen neu zu erbauenden Akademie der bildenden Künste einen entsprechenden Hintergrund und wird rechts und links von Palästen umgeben.

Es bleibt den Künstlern vollkommen freigestellt, ihre Entwürfe in Zeichnungen oder Modellen darzustellen, doch ist es Bedingung, dass die Grösse der Hauptfigur, wenn sie aufrecht steht, genau 1 Wienerfuss, d. i. 31½ Centimeter beträgt.

Sämmtliche Concurs-Arbeiten müssen bis Ende November d. J. unter Adresse: An das Präsidium des Schillerdenkmal-Comité (Wien, Lothringerstrasse, Künstlerhaus) eingesendet werden.

Die Herren Concurrenten wollen ihre Entwürfe mit einer Devise bezeichnen und in einem gesiegelten Couvert, welches nur im Falle der Prämirung geöffnet wird, Namen und genaue Adresse beilegen.

Der vom Preisgerichte als der beste anerkannte Entwurf wird mit einem Preise von Einhundert Stück Dukaten, die beiden nächstfolgenden mit Preisen von 50 Dukaten ausgezeichnet. Diese Preiszuerkennung findet auch dann statt, wenn keiner der eingesandten Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden wird.

Sollte jedoch einer der Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden werden, so wird das Schillerdenkmal-Comité den betreffenden Künstler — falls er selbst Bildhauer ist — auch mit der Ausführung betrauen.

Sämmtliche eingelieferte Entwürfe werden durch 14 Tage, vor Zuerkennung der Preise, öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht wird aus folgenden 5 Personen bestehen: Ant. Graf Auersperg, Prof. Franz Bauer und Prof. Josef Ritter v. Führich in Wien, Prof. Ernst Hähnel in Dresden und Prof. Gottfried Semper in Zürich.

Das vom Preisgerichte gefällte Urtheil wird veröffentlicht.

(Dem Einladungsschreiben an die Künstler liegt ein Situationsplan des Schillerplatzes und seiner Umgebung bei.)

Wien, am 9. Mai 1870.

Für das Schiller-Denkmal-Comité:

Anton Graf Auersperg, (Anastasius Grün) Präses. **Ludw. Aug. Frankl,** Vicepräses. **Dr. Const. v. Wurzbach,** Vicepräses. **Prof. Alois Egger,** Schriftführer. **Prof. K. J. Schröer,** Schriftführer. **Stefan Freiherr v. Schey,** Cassirer.

Konkurrenzausschreiben.

[113] Der Sächsische Kunstverein fordert alle in Sachsen lebende oder daselbst geborene Künstler auf sich an der für die Ausschmückung der Aula der hiesigen Annenrealschule eröffneten Kokurrenz zu betheiligen.

Die Bedingungen für dieselbe sind im Lokale des Künstlervereins einzusehen, oder durch das Sekretariat zu erhalten.

Dresden, am 12. Mai 1870.

Das Direktorium des Sächs. Kunst-Vereins.

Die Herren Korrespondenten

der „Zeitschrift für bildende Kunst" werden gebeten bis auf Weiteres ihre sämmtlichen Zusendungen an den Herausgeber nach Wien zu adressiren, da der Unterzeichnete auf einige Wochen von Leipzig abwesend sein wird.

[114] **E. A. Seemann.**

Nr. 18 der Kunst-Chronik wird Freitag den 1. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Juli.



Nr. 18.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der „Salon“ von 1870.

I.

Paris, im Juni.

Die französischen Blätter gestehen wohl, wenigstens zwischen den Zeilen ihrer Kunstberichte, daß der diesjährige „Salon“ hinter so manchem seiner Vorgänger zurückgeblieben ist; allein daß die Werke der ausländischen Künstler sich mehr als je bemerkbar machen, Aufsehen erregen, Beifall verdienen, dieses Geständniß würde ihnen zu viel kosten und so ersparen sie es sich. Wir verübeln ihnen diese Ungerechtigkeit und hoffen unseren Vorwurf zu rechtfertigen, daß unter den fremden Ausstellern unsere Landsleute, Deutsche und Oesterreicher, nicht nur weitaus am zahlreichsten, sondern auch am würdigsten vertreten sind. Sollte uns dieser glückliche Umstand etwa nöthigen, klein beizugeben? Wir sind der entgegengesetzten Ansicht; „Gleiches Recht für Alle“ sollte endlich aufhören, ein ausschließlich politischer Grundsatz zu sein.

Franz Adam ist der Hackländer unserer Schlachtenmaler. Seine „Episode aus dem italienischen Feldzuge 1848“ ist von spannendem Interesse und liest sich so leicht und fesselnd, als irgend ein Kapitel der trefflichen „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden“. Verwundete und verschmachtende österreichische Soldaten drängen sich um einen Karren, auf dem ein Faß ruht, das leider schon zu Neige geht, während der nahe Kampf noch fortwüthet. Und diese italienische Hitze ist so grausam! Andere Krieger, nicht vom Durst, wohl aber vom Hunger gemartert, führt uns der Schweizer Anker vor. „Die Suppe von Coppel“ ist eine Scene aus den Reformationskriegen. Einige Waffenknechte aus den fünf Kantonen rücken ein Schaff voll Milch an die Grenze des feindlichen Lagers und riefen den Zürchern zu, daß sie kein Brod hätten. Die ließen sich nicht lange bitten, denn ihnen gelüstete es nur nach Milch. Und siehe, da lagern die feindlichen Brüder in Frieden um die hölzerne Schüssel, in der gewaltige Brocken schwimmen. Aber Ordnung muß sein: wenn einer der vierschrötigen Gesellen mit seinem Löffel in's jenseitige Gebiet einfällt, schlagen ihn die Gegner lachend zurück: Du! überschreite nicht die Grenze! Anker hat diese gemüthliche Scene schlicht und derb gemalt: eine kerngesunde Natur! Mit ihm verglichen ist der Münchner Adamo ein Schüler Piloty's, ein schwächlicher, wohl auch zu ängstlicher Kolorist. Sein „Neunter Thermidor“ zieht die Menge nichtsdestoweniger an. Eine portraitreiche Sitzung aus der Zeit der sogenannten großen Revolution, die noch überdies den Sturz des Berges vorstellt, das packt auch heute noch jeden Franzosen. Das Gesammtbild dieser stürmischen Sitzung, die Anordnung der Gruppen, ihr dramatisches Leben verrathen keine gewöhnliche Begabung und ein tüchtiges Studium, das dem Künstler Ehre macht. Adamo geht offenbar aus einer guten Schule hervor. Daß sich Warschau in dieser Beziehung mit München nicht vergleichen läßt, beweisen überzeugend zwei gestaltenreiche Genrebilder des flunkernden Bakalovicz. Blendend gemalte Gewänder und ein paar sprechende Köpfe machen noch kein Bild; die Zeichnung bleibt immer die Hauptsache, möchten wir sowohl ihm als auch dem jungen Ungarn Frankel zurufen. Sei die Erfindung noch so geistreich, die Ausführung noch so geschickt, was bestehen soll, muß vor allem auch wirklich stehen können. Jedoch zum Kunstwerk wird ein Bild erst durch jenen dichterischen Zauber, den wir als dessen Seele bezeichnen möchten; die unbedeutendste Scene, die ein Meissonier oder ein Stevens schildert, hat ihr Gemüthsleben, ist gleichsam von innen herausgearbeitet.

Diesen Grad der Vortrefflichkeit müssen wir dem großen Bilde Matejko's zuerkennen; seine „Union von Lublin erschließt uns die ganze feierliche Wichtigkeit einer geschichtlichen Thatsache. Der König Sigismund August und die Großwürdenträger von Polen und Lithauen beschwören die künftige Einheit der beiden Staaten. Ein Gefühl beseelt die reichen Gruppen, spricht aus der ganzen sehr sorgfältig und doch großartig gemalten Darstellung. Das ist das Werk eines Künstlers, der die Massen zu beherrschen, Klarheit und Ausdruck in seine Komposition zu bringen versteht. Es ist das bedeutendste historische Bild des Salons. Ihm zunächst verdienen zwei Gemälde, das eine von dem Brüsseler C. Wauters, das andere von dem Prager Schubert hervorgehoben zu werden. Der belgische Künstler zeigt uns, wie die „schöne Edith", herbeigerufen von den Mönchen von Waltham, den Leichnam ihres geliebten Harolds unter denen der edlen Sachsen erkannte, die mit ihm das Schlachtfeld von Hastings bedecken. Der Jammer, mit dem sie über den Todten zusammenbricht, bildet den Gipfelpunkt einer beklemmenden Scene. Der Vorwurf, den sich Schubert gewählt, ist nicht in gleich hoher Weise dramatisch, doch mit rührender Innigkeit, frei von jedem Pathos, durchgeführt. „Tristan und Isolde" haben unversehens den für den König Mark von Cornwallis bestimmten Liebestrank geleert. Ihr Loos ist gefallen. Was die händeringend in ihre Mitte eilende Brangäne ihnen mittheilt, sie ahnen, fühlen es schon seit einem Augenblick. Tristan starrt entschlossen vor sich hin, während seine Hand den Becher krampfhaft festhält; vor ihm steht die blonde irische Königstochter, das bleiche Köpfchen in stummer Ergebenheit gesenkt. Sie können eben nicht mehr von einander lassen. Gottfried von Straßburg verbürgt es und Schubert überzeugt uns davon durch die bewegte Treue seiner Schilderung, die ein erfreulicher Beweis ist, wie ernst dieser junge in Antwerpen gebildete Maler seine Kunst nimmt. Möchte er künftighin nicht so streng an den Satzungen und Weisen der flandrischen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts halten, dann wird auch jener allgemeinere Beifall nicht ausbleiben, den Munkacsy durch seine Kerkerscene erreicht hat.

Ein nur spärlich erhelltes Gewölbe füllt sich mit Neugierigen, den zum Tode Verurtheilten zu sehen. Der Verbrecher sitzt, um den Blick neben ihm lehnender Soldaten zu vermeiden, schräg auf dem Stuhle, die geballte Faust ruht krampfhaft vor dem Crucifix, das zwischen zwei brennenden Kerzen am Tische steht. Hinter den Armen schluchzt, der rohen Menge und ihrem Gatten den Rücken kehrend, sein Weib und weint, daß es die Steine des Gefängnisses erbarmen möchte, während beider Kind harmlos am Boden spielt. Dieses Bild, in der freien flachen Manier unseres Knaus — jedoch kräftiger — behandelt, hat den Namen des bisher unbekannten Ungars hier berühmt gemacht. Die innere Bewegung, die alle Gestalten Munkacsy's durchdringt, ist in der That geistreich geschildert und die Sorgfalt der Ausführung nicht genug zu loben.

Meyerheim's und Koller's Einsendungen wollen wir nur im Vorübergehen achtungsvoll grüßen; sie sind jenseits des Rheins längst nach Verdienst geschätzt. Der Berliner Genremaler zeigt sich auch in seinem Büchertrödler in Amsterdam als ein selbständiger, tüchtiger Künstler, der Vautier's Ruf nicht mehr zu beneiden braucht. Die beiden Thierstücke Koller's sind so vortrefflich gegezeichnet wie gewöhnlich; Rosa Bonheur verstände es nicht besser. Wie schade, daß sein Kolorit um so viel schwerer und trüber als ihres!

Nur zweier, für die Pariser wenigstens, neuen Erscheinungen sei noch besonders gedacht, gleichsam als Nachhall der lebhaften Besprechungen, die sie hervorgerufen. In einer Ausstellung, wo die Zahl der Bildnisse weit über hundert ist, bildet ein Erfolg, wie der den Leibl mit seinem „Porträt der Frau" erreichte, ein Ereigniß. Es handelt sich um das Bildniß jener zarten Frau, die dem Beschauer so mild, so treuherzig in's Auge blickt und so sittig vorüberzuschreiten scheint, daß ihr Anblick selbst einen van Dyk erfreuen würde. Die hiesigen, durch grelle Lichter so verwöhnte Künstler werden nicht müde, den Adel der Modellirung, den Schmelz der Farben und der Behandlung dieses Bildnisses zu loben. Die Verehrer dieser unserer lieben, anspruchslosen, deutschen Frau haben übrigens ein leichtes Loben; das stattliche Bild in seinem matten, grüngoldenen Rahmen hängt an einem der besten Plätze. Wie anders hingegen ist das Loos derer, die sich an Anton Weber's „Frühling" begeistern! Die müssen ihre Augenlust mit Genickleiden bezahlen. Dieses schöne Bild hängt so hoch als es nur immer zuging, um die lebensgroßen weiblichen Figuren der heimischen Maler nicht zu sehr in Schatten zu stellen. A. Webers „Frühling" ist nämlich ein reizendes Mädchen, das eines schönen Morgens der Versuchung nicht widerstehen kann, heimlich ein Bad zu nehmen. Schon sitzt sie, völlig entkleidet am Vorsprung jenes Felsens, der hier die Welt abschließt und zögert doch noch, wie erstaunt über ihren kühnen Gedanken, in die erfrischende Fluth zu tauchen. Die ganze Gestalt ist anmuthig naiv, die Zeichnung zierlich, die Behandlung des warmen Fleischtones flüssig. Der jungfrauliche Reiz keuscher Sinnlichkeit läßt sich kaum schöner darstellen. Der erste unserer Kunsthändler, Goupil, hat bereits das Recht erstanden, A. Webers „Frühling" in die Sammlung seiner großen Photographien aufzunehmen.

Unter den fremden Landschaftern gebührt dem Schweden Wahlberg die erste Stelle. Eine „Gegend aus Südermannland" in Tagesbeleuchtung und eine „Erinnerung an die Heimat" im Mondlicht verrathen einen entschiedenen Pinsel, feinen Sinn für Farbe, für deren Abstufungen und Uebergänge. Auch dem Danziger Bluhm kennt man

die tüchtige Schule an, wenngleich das Grün seines sonnigen „Taubenschlags in Baudly“ etwas zu gelblich erscheint. Bluhm sieht die Welt wohl in einem freundlicheren, nicht aber in einem wahreren Lichte als v. Binzer, bei dessen „Steyerischem See“ uns unwillkührlich die Verse Lenau's einfielen:

Sehr ernst ist hier die Welt und stumm in sich versunken,
Als wär' ihr letzter Laut im finstern See ertrunken.

An Größe der Linien, Anspruchslosigkeit des Vortrags, an Stimmung und Gehalt läßt sich mit diesem kleinen Bilde v. Binzer's nur eine einzige Landschaft vergleichen. Sie ist von Jules Laurens, der diesen Schatz von Poesie auf der staubigen Heerstraße „zwischen Versailles und Chevreuse“ zu heben verstand.

Indem ich mich nun entschließen muß, eine reiche Reihe von deutschen Künstlern jenseits des Rheins zu übergehen, will ich der diesseits desselben hier lebenden wenigstens in Kürze gerecht werden. Unter diesen ist der Hamburger Heilbuth einer der beliebtesten. Er besitzt viele schöne Talente die den Mangel jeglicher Eigenart geistvoll verdecken. Ob er Bildnisse in Tizian's, Giorgione's, Rembrandt's Manier, oder römische Genrebildchen malt, seine Bilder sind stets so geschmackvoll ersonnen, von so angenehmer Färbung, daß ihm leicht die etwas unsichere Zeichnung nachgesehen wird. Seine neueste Erfindung besteht darin, Bilder so leicht zu malen, daß sie sich wie Aquarelle ansehen. Schlösser aus Darmstadt geht gewisserhafter und pastöser zu Werke, hat jedoch noch genug zu lernen, ehe er in die Schärfe der Zeichnung seiner Gestalten, im Ausdruck der Köpfe den trefflichen Seitz erreicht. Seine „politischen Gegner“ ärgern sich trotz Bier und Wein so gründlich über ihre gegenseitige Halsstarrigkeit, und der Wirth sieht so dumm drein, daß man unwillkührlich lächeln muß.

Von dem Namen Weber geht in der hiesigen Malerwelt die Sage, daß er Glück bringe ((il porte bonheur). Zwei Künstler, die ihn führen, stehen nämlich schon seit Jahren in wohlverdientem Ansehen und jetzt erscheint, wie Sie wissen, noch ein dritter, der ihnen ebenbürtig ist. Der Seemaler Theodor Weber ist ein Leipziger; Otto Weber aus Berlin, ein geschmackvoller Realist, behandelt Figuren und Thiere mit gleicher Geschicklicheit. Die Bilder des Ersteren sind zumeist für Goupil bestimmt, der unter den hiesigen Kunsthändlern der primus inter pares ist. Der Zweite dieses Namens wendet sich an's große Publikum und kommt dabei keineswegs zu kurz. Er malt fast so weich, fett und breit wie sein Lehrer Couture und man sieht seinen Werken eine gewisse, anziehende Freudigkeit des Schaffens an. Sein „Frühling“ ist eine Idylle: unter den Schatten eines blühenden Apfelbaumes sitzt eine junge Mutter; ihr Töchterlein steht ihr zur Seite, aus dessen Hand eine lebensgroße Ziege sich ganz gemüthlich füttern läßt.

v. Thoren's Bilder kennt man in seinem Geburtsort Wien, ebensogut wie hier und in ganz Deutschland. Wenn Ungarn auch nur von ihm und Pettenkofen malerisch ausgebeutet worden wäre, dürfte ihm kaum mehr eine neue poetische Seite abzugewinnen sein; unser pariser Ungar wenigstens bearbeitet rastlos und mit Erfolg diesen seinen künstlerischen Grund und Boden.

Die bisher angeführten Künstler bilden, wir wiederholen es, nur eine Auswahl, zu der wir uns hier bequemen mußten, vielleicht ist es uns im nächsten Jahre gegönnt, anderen deutschen Künstlern dieselbe Aufmerksamkeit zu erwerben.

Von den Italienern, die auffallender Weise das landschaftliche Fach grundsätzlich zu vernachlässigen scheinen, während sie in ihrer Historienmalerei sich zumeist mit einer melodramatischen Wirkung begnügen, hat sich nur ein junger Genremaler Nittis bemerkbar gemacht. „Die Dame mit dem Papageien“, „ein geheimer Empfang“ sind nervös gezeichnet, in bunten, gut zusammengestimmten, nur zu prickelnden Farben ausgeführt. Wenn dieser junge Mann noch mehr von Gérôme lernt, dürfte er wohl binnen Kurzem neben den besten Malern seines Vaterlandes Morelli, Bianchi, Bisi und Busi genannt werden.

Zamacoïs ist allen anderen spanischen Malern überlegen; wir reden selbstverständlich nur von solchen die im „Salon“ erschienen, und wollen dem Ruhme eines Gisbert, Rosales, oder Palmaroli nicht im Entferntesten nahe treten. Sein figurenreiches Gemälde: „die Erziehung eines Prinzen“ ist sogar, und ohne zu große Uebertreibung mit Fortuny's berühmter „Sakristei“ verglichen worden. Im Ausdruck der Köpfe, der Mannigfaltigkeit der Geberden und Stellungen, der lebensvollen farbensicheren Behandlung läßt sich allerdings eine gewisse Aehnlichkeit behaupten, doch ist das eine für Zamacoïs schonungslose Aufmerksamkeit, die ihn unter seinen Werth herabdrückt. Fortuny erfreut sich eben, ein Liebling der Musen, einer ganz ausnahmsweisen Begabung, während Zamacoïs sich mit seinem Talente und erworbenen Kenntnissen Genüge leisten muß. Dem sei nun wie ihm wolle, das Bild des Spaniers verdient seinen andauernden Erfolg in vollem Maße. Wir sind in einem Prunkgemach des Eskurials, an dessen innerer Thüre zwei Hellebardenträger regungslos Wache halten. Im Hintergrunde des Saales, da, wo ein in der Mitte desselben ausgebreiteter Teppich endet, macht sich eine sehr lebhafte, fast bewegte Gruppe hochgestellter Herren in prächtigen Staatskleidern bemerkbar. Und fast in der Mitte des Teppichs zappelt unter der besonderen Aufsicht der stattlichsten aller „pariega do Santander“, der putzige Thronerbe. Er läßt heldenmüthig einige Pomeranzen gegen ein ganzes Heer bleierner Soldaten rollen. Verwundete und Todte stürzen rechts und links, die Amme blickt immer stolzer auf ihren Zögling und die hoh-

Standespersonen, die um die Ehre wetteifern, den Gefallenen auf die Beine zu helfen, möchten den winzigen, besternten Feldherrn lieber schon heute als erst übermorgen um seine Gunst und Gnade bitten dürfen. Die ganze sehr sorgfältig gemalte Scene ist mit einem gewissen geschichtlichen Ernst behandelt, wodurch sie eben allgemein so erheiternd wirkt, daß wir weiter nichts hinzuzusetzen brauchen.

Eug. Obermayer.

Korrespondenz.

Florenz, im Mai 1870. (Schluß).

Dank den Maaßregeln des Unterrichtsministers Correnti wird Pietro Perugino's Freske in der Kapelle des Klosters Santa Maddalena de' Pazzi jetzt allgemein zugänglich gemacht und säkularisirt werden. Wie bekannt, hat die italienische Regierung viele Nonnenklöster bestehen lassen und gerade dieses wurde mit einer Eifersucht bewacht, daß es bis jetzt nicht ohne Specialerlaubniß des Papstes möglich war, das schöne Werk des Lehrers Raffael's zu sehen oder gar zu kopiren. Noch im Jahre 1868 bedurfte der Wiener Maler Eduard Kaiser einer besonderen Verwendung der Frau Erzherzogin Sophie beim heiligen Vater, um in das verbotene Paradies zu dringen und eine sehr gelungene Kopie des Gemäldes in Aquarell anzufertigen. Die Freske ist durch Säulen mit Bogen in drei Theile geschieden und enthält in der Mitte den Gekreuzigten mit violetter, goldgestickter Schürze und neben ihm Magdalena in rothem, grün ausgeschlagenen Mantel, mit gefalteten Händen. Links ringt Maria (weiß und schwarzes Gewand, violetter Mantel) die Hände, während der knieende heilige Bernhard (weiß) sie faltet; rechts breitet Johannes (violett, röthlicher Mantel, grünes Halstuch) seine Arme nach hinten aus und kreuzt Hieronymus (schwarz) sie vor der Brust. Den Hintergrund bildet eine friedliche Landschaft mit Gewässer, Hügeln, einer grünumgebenen Stadt und einzelnen Bäumen. In dem trefflich erhaltenen Gemälde hat Perugino eins seiner höchsten Meisterwerke hinterlassen, das nun erst der Welt wahrhaft zu Gute kommen wird; ich weiß nur wenige, die ihm an stiller Größe, inniger Andacht und weihevoller Trauer gleich kämen.

Zum Winter hatte uns das Künstlerpaar Georg und Ernst Koch verlassen, welches sein Leben der Wiedergabe der Werke Raffael's gewidmet hat und dazu durch Talent und Hingebung befähigt ist. Gegen Ende des Sommers erwartet man Ernst Koch zurück, der zunächst seine bereits begonnene und schon in der jetzigen Form von der Akademie zu Kassel mit der großen Medaille und hundert Thalern ausgezeichnete Kopie der heiligen Cäcilia in Bologna vollenden, dann aber in Florenz, Rom und Mailand andere zum Theil gleichfalls schon angefangene Hauptwerke zeichnen wird. So könnte binnen Kurzem eine zweite Serie von Photographien nach Koch'schen Zeichnungen Raffael'scher Werke erscheinen, welche das Selbstbildniß Raffael's, die Madonna del Cardellino, del Conestabile und di Fuligno, die Predella zur Grablegung mit Glaube, Liebe, Hoffnung, die heil. Cäcilia, das Portrait der Maddalena Doni, den Violinspieler, Papst Julius II., die Justitia, die Galatea und die heil. Familie mit dem Lamm enthalten würde, wenn bei der ersten Serie das Publikum nicht den Erwartungen des Verlegers in, wie es scheint, zu geringem Maaße entsprochen hätte. Doch dürfte die Schuld daran nicht so sehr dem Publikum, als der oft fahrlässigen Behandlung und mangelhaften Ausführung der Photographien zur Last zu legen sein.

Nicht alle nämlich geben die Zeichnung in voller Kraft und Frische wieder. Hoffen wir, daß sich bald eines unserer vielen tüchtigen Kunstverlagsgeschäfte das Verdienst erwerbe, diese Schätze dem deutschen Volke in würdiger Weise zugänglich zu machen. Noch in der letzten Zeit seines Lebens erfreute sich der Altmeister Overbeck zu Rom an dem Anblick der Koch'schen Zeichnungen.

Ueber die Beschädigung der Fresken Andrea del Sarto's im Chiostro della Compagnia dello Scalzo hat man unlängst großen Lärm erhoben. Der Finanzminister hatte neben dieser Kapelle eine Fabrik von Contatori zum Zweck der Mahlsteuer errichten lassen und die Arbeit der Maschinen die nächste Wand erschüttert. Als aber der Minister des Unterrichts von dem Schaden, welcher den herrlichen Gemälden drohte, in Kenntniß gesetzt ward, intervenirte er und ward fernere Unbill durch Verlegung der Werkstatt verhütet. Zum Glück sind die Spalten und Risse in der Mauer nicht bedeutend und ohne große Umstände zu repariren.

Binnen Kurzem will die Stadtverwaltung die Hauptthüre zur Badia in der Via del Proconsolo einer völligen Restauration unterwerfen. Diese Thüre rührt von einem Schüler Michelozzo's her und wurde bisher sehr vernachlässigt, obgleich sie als ein schönes und zierliches Werk der Frührenaissance geschätzt zu werden verdient.

Vier Säulen an der Südfaçade der Uffizien sind derartig verfallen, daß man ernsthaft an ihren baldigen Ersatz denkt. — An der Loggia gegenüber dem Hospital der Innocenti wurden bei einer neulichen Restauration fünf Säulen und drei Kapitäle aus dem Material der Steinbrüche von Settignano erneuert. Auch die Basen der alten Säulen und des Eckpfeilers sind durch neue ersetzt worden. Als Architekten wirkten hierbei die Herren Signorini, Majorfi und Bracci, die Kapitäle hat der geschickte Steinhauer Bobino nach dem Modell der alten gearbeitet. Diese Loggia, welche nach Zeichnungen von Brunellesco im Jahre 1520 durch Antonio Giamberti (da San Gallo) aufgeführt ward, gehört verschiedenen Eigenthümern, von denen sich nur der eine, die Brüderschaft della Luca di San Girolamo ausschloß, als es sich um die erwähnte Repa-

ratur handelte. Und doch könnte gerade diese nicht nur durch Erneuerung der angegriffenen Säulen und Treppen, sondern auch durch Oeffnung der drei zugemauerten Arkaden, welche die Vorhalle ihrer Kapelle bilden, besonders viel zur Wiederherstellung der alten Schönheit des Gebäudes beitragen.

Zwei neuerliche Publikationen reden vom Schicksal einiger aus dem Lande gegangener Werke Raffael's und zwar die erste derselben, ein Brief des Giacomo Treves an den Professor Adamo Rossi, von der berühmten Madonna di Perugia, welche der Exkönig von Neapel einem gewissen Bermudez di Castro schenkte und dieser vor einigen Monaten in Paris zum Verkauf ausstellte. Das 1504 für das Kloster von San Antonio da Padova in Perugia gemalte Werk bestand außer dem Hauptbilde aus einer Lünette und Predelle. Letztere wurde 1663 an Christine von Schweden verkauft und kam nach ihrem Tode in die Galerie der Herzoge von Bracciano, dann in die der Orleans und endlich nach England. Hauptbild und Lünette erstand der Graf Vigazzini im Jahre 1677 für 2000 Scudi. Von ihm gingen sie auf die Famlie Colonna und von dieser auf die königliche Familie von Neapel über, bis Franz II., den sie auf seiner Flucht begleitet hatten, sie dem Bermudez di Castro gab. Ein Stich nach diesem Gemälde wurde vom Cavaliere Juvara, Schüler und Freund des berühmten Toschi, ausgeführt. Photographische Nachbildungen des Originals mißlangen stets wegen seiner Dunkelheit.

Ueber ein zweites Meisterwerk Raffael's, welches sich im South-Kensington-Museum zu London befindet, handelt eine Schrift Cavallucci's. Dasselbe ist eine Wiederholung der Madonna del Cardellino in der Tribuna der Uffizien zu Florenz und soll dieser sogar an Schönheit des Chiaroscuro und Süßigkeit des Ausdrucks überlegen sein. Cavallucci beweist mit Dokumenten an der Hand, daß Raffael diese Kopie der für seinen Freund Lorenzo Nasi gemalten Madonna für die Mönche von Vallombrosa ausführte, und erzählt, auf welche Weise das Werk aus der Einsamkeit jenes Gebirgsklosters nach der Themsestadt versetzt wurde.

Als erwähnenswerthe Gemälde der jüngsten Turiner Ausstellung bezeichnen hiesige Blätter: L'Onda und Il Passeggio per Susa del'Imperator Barbarossa von Professor Giuliano, eine Episode aus den Ereignissen des 24. Juni 1866 von Palizzi, Landschaften von Camino, Roscio, Carmignani, Vater und Sohn, und ein Pastell von Perotti. — Unter den Bildern der neapolitanischen Ausstellung werden hervorgehoben: La Toeletta und ein Porträt von Maldarelli und La Pace domestica von Sciuti. — In Venedig macht ein Kolossalbild Giovanni Squarcina's von sich reden, welches die Abschwörung Galileo's darstellt, aber mehr der Idee als der Ausführung wegen gelobt wird.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

J. C. Schultz, Tutti frutti. Malerische Original-Radirungen mit Text. Danzig, Selbstverlag des Künstlers. Folio.

Zu einer Zeit, als die alte bewährte Technik der Maler-Radirung durch die neu erfundene Lithographie fast ganz in den Hintergrund gedrängt war, übte der bekannte Architekturmaler J. C. Schultz,*) Direktor der Kunstschule in Danzig, dieselbe mit größtem Fleiß, führte neben seinen großen und zahlreichen, meist in den Besitz des Königs von Preußen übergegangenen, Architektur-Gemälden, ein Kupferwerk aus, welches die alte Hanse-Stadt Danzig mit ihren malerischen Prospekten und ihren zahlreichen Kunstschätzen aus alter Zeit, eine der schönsten und interessantesten Städe Deutschlands, nach allen Seiten hin in einer großen Zahl charaktervoller Maler-Radirungen darstellt. Es ist dies das in Nr. 20 der Wiener Recensionen von 1864 näher besprochene Werk „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen," welches in drei Folgen mit zusammen 54 Blättern in größtem Folio in den Jahren 1840—1866 erschienen ist, die eigentliche Lebensarbeit des unermüdlich thätigen Künstlers, welcher er fünfundzwanzig Jahre seines kräftigsten Mannesalters gewidmet hat. Schultz hat sich damit selbst ein Denkmal errichtet, da dieses Werk seinen Namen für alle Zeiten mit seiner schönen Vaterstadt verbinden wird. Wie der Künstler große Verdienste um die Erhaltung alterthümlicher Kunstwerke, welche die schnell dahin eilende Neuzeit mit ihren vorzugsweise auf das Praktische gerichteten Bestrebungen so gern geneigt ist, den augenblicklichen Interessen des Tages zu opfern, sich erworben, so hat er durch dieses Werk auch viele Denkmale alter Kunst, welche im Original zu erhalten ihm nicht gelang, wenigstens in getreuen Abbildungen kommenden Geschlechtern überliefert. Aber seine Mitbürger haben ihm, mit geringen ehrenvollen Ausnahmen, seine Bemühungen nicht gelohnt. Daher hat er sein Werk schon vor mehren Jahren abgeschlossen, obgleich er Material für noch viele Hefte besitzt.

Doch läßt der stets rege Geist des greisen Künstlers ihn nicht ruhen. Seine Begeisterung für Kunst und Poesie, sein tiefer Sinn für alles Schöne haben ihn getrieben, mit jugendlicher Kraft noch ein neues Werk zu unternehmen, von welchem vor einem Jahre das erste Heft, nur in wenig Exemplaren gedruckt erschienen ist, das zweite binnen Kurzem erscheinen wird. Dasselbe enthält unter dem Titel „Tutti frutti" eine Sammlung verschiedenartiger, werthvoller Radirungen nach zum Theil älteren, eigenen Zeichnungen, welche der Künstler auf seinen Studien-Reisen in Deutschland und Italien gesammelt hat. Mehrere Radirungen sind auch schon vor einigen Jahren begonnen, aber erst im Jahre 1868 gänzlich vollendet worden. Die Gegenstände sind sehr verschiedenartig. Ein Blatt giebt eine großartig aufgefaßte und vortrefflich ausgeführte Ansicht des Münsters in Ulm, gesehen von Osten, nach einer im Jahre 1828 gefertigten Zeichnung, also vor der Restauration des herrlichen Bauwerks. Ein anderes Blatt enthält drei cha-

*) Seine Biographie und Verzeichniß seiner Werke in Bd. II von Dr. A. Andresen's Maler-Radirern des neunzehnten Jahrhunderts.

rakteristische Ansichten von Hela und seiner mittelalterlichen Kirche, auf einer weit in die Ostsee hineinreichenden Landzunge Westpreußens gelegen; andere Blätter geben Ansichten aus Sicilien und malerische Interieurs und Exterieurs aus Danzig.

Das zweite Heft, zu welchem die Kupferplatten zum Theil schon vollendet sind, wird eine Ansicht des Rathhauses in Ulm, zwei Ansichten der berühmten, schön gelegenen Cisterzienser-Abtei Oliva bei Danzig, eine Ansicht des Englischen Hauses, d. i. eines der schönsten Privathäuser in Danzig, und einige Partien aus Sicilien und Rom bringen.

Der vom Künstler selbst geschriebene Text giebt eingehende geschichtliche und erläuternde Notizen zum besseren Verständniß der dargestellten Gegenstände.

R. Bergau.

* **Der Ergänzungsband von Fr. Müller's Künstler-Lexikon**, bearbeitet von A. Seubert (Stuttgart, Ebner und Seubert), hat mit der soeben erschienenen Doppellieferung (3 und 4) seinen Abschluß gefunden. Die Lieferung enthält auf S. 225—473 die Nachträge zu den Biographien von J. L. Jensen bis B. Zwitzel nebst Berichtigungen, Ergänzungen, Vorrede und Quellenverzeichniß. Für die Besitzer des Müller'schen Lexikons ist der Ergänzungsband, mit seinen zahlreichen autobiographischen Mittheilungen lebender Künstler, ganz unentbehrlich. Streng wissenschaftlichen Anforderungen kann und will das Buch freilich auch in dieser bedeutend erweiterten Fassung nicht genügen. Im Atelier wird es zur leichten Orientirung willkommene Dienste leisten.

F. P. **Professor Pettenkofer** in München hat die Geschichte und erste autentische Beschreibung seines Regenerationsverfahrens endlich in einer Schrift zusammengefaßt, in welcher er nicht nur alle dagegen erhobenen Einwürfe widerlegt, sondern auch diese Gelegenheit dazu benutzt, die ganze Technik der Oelmalerei einer bald genau eingehenden, bald skizzirenden wissenschaftlichen Erörterung zu unterziehen. Die Schrift führt den Titel: „Ueber Oelfarbe, und Konservirung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren" (Braunschweig, Vieweg, 1870). Dieselbe ist um so beachtenswerther, als ihr mehrjährige Untersuchungen zu Grunde liegen und als sonderbarer Weise bis jetzt weder die Oeltechnik überhaupt noch das Restaurationswesen vom Standpunkte der Chemie streng wissenschaftlich behandelt worden sind. Anregenden Stoffes bietet die Schrift daher in solcher Fülle, daß sie die Aufmerksamkeit der Künstler, Galeriebesitzer und Sammlungsvorstände gewiß in hohem Grade verdient.

Kunstunterricht.

* **Ueber die Münchener Akademie der Künste** giebt M. Carriere, der gegenwärtige Sekretär derselben, in der „Südd. Presse" einige bemerkenswerthe statistische Aufschlüsse. Bei Gründung der Akademie (1808) betrug die Besoldung des Direktors und der 9 Professoren 16,200 Fl.; jetzt werden für den Direktor, 13 Professoren und mehrere Hilfslehrer für Anatomie und Perspektive 22,000 Fl. ausgegeben: im Verhältniß zu der inzwischen auch in München bis über das Doppelte gesteigerten Theuerung des Lebens gewiß keine sehr bedeutende Summe. Die Regiekosten (Heizung, Modellgelder u. s. w.) betragen 10,000 Fl. Die Durchschnittszahl der Schüler beläuft sich auf 220; davon sind ein Drittel Nichtbayern, und zwar neben Norddeutschen vornehmlich Oesterreicher und Amerikaner. Seit Jahren gehen aus den Schülerkreisen der Münchener Akademie Arbeiten hervor, welche allerorten einen durchschlagenden Erfolg erzielen. Dies wird namentlich dem konsequenten Bemühen verdankt, die hervorragendsten jüngeren Lehrkräfte und berühmtesten Namen deutscher Kunst an die Akademie heranzuziehen. So erfolgte vor Jahren die Berufung Karl Piloty's, zunächst mit 600 Fl. Gehalt! Die Genialität dieses Mannes als Lehrer und als Künstler, sein hingebender Eifer für seine Schule sind bekannt. Die Zahl seiner Schüler stieg bald über 25; Weimar und Berlin bewarben sich um ihn; es gelang aber, ihn für München zu erhalten. Später, als Ph. Foltz Galeriedirektor wurde, kam A. v. Ramberg als Professor der Komponirklasse an die Akademie; während die Zahl der Schüler dieser Klasse früher 2—5 betrug, stieg sie bei Ramberg bis auf 20. Für die Bildhauerschule war früher nur ein Professor, Widnmann, angestellt. Um neben ihm auch zur Pflege der specifisch religiösen Bildnerei, insbesondere Holzschnitzkunst, eine Lehrkraft zu besitzen, wurde J. Knabl, der Urheber des schönen gothischen Hauptaltars in der Münchener Frauenkirche, als zweiter Professor der Bildhauerei angestellt. Die Zahl der Schüler der Bildhauerei ist in Folge dessen von 30—40 auf 60—70 gestiegen. Für das Zeichnen im Antikensaal wurde A. Strähuber, einer der vorzüglichsten Zeichner Münchens aus der Schule von Cornelius und Schnorr, für die technische Malschule, neben Anschütz, eine junge Kraft aus Piloty's Schule, Wagner, angestellt. Da bei Letzterem sich 20 Schüler mehr zum Eintritt meldeten und befähigt zeigten, als Platz hatten, so mußte die Akademie für diesen Sommer eine Filiale im Glaspalast einrichten. Als Lehrer an derselben wurde ein begabter Künstler, Dietz, angestellt. Es ist dies zwar ein Nothbehelf; allein es erschien der Akademie vor allen Dingen geboten, den Zuzug der Talente von auswärts nicht zu unterbrechen, da derselbe nicht nur den Ruhm der Schule vermehrt, sondern zahlreiche in München gebildete Künstler auch dauernd an diese Kunststadt fesselt. — Es wäre sehr zu wünschen, daß ähnliche offizielle Mittheilungen über die aufgewendeten Mittel und Kräfte, sowie über den damit erzielten Erfolg auch von den übrigen deutschen Akademien von Zeit zu Zeit an die Oeffentlichkeit gelangten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein zu Basel hat seinen Rechenschaftsbericht für das Jahr 1869 veröffentlicht. Außer den statistischen Aufstellungen enthält das Schriftchen einen Vortrag über die Münchener internationale Ausstellung mit besonderem Bezug auf die schweizerischen Aussteller und einen Bericht über das Jahresfest der schweizerischen Kunstvereine in Genf. Sodann wird die Stiftungsurkunde der im Bau begriffenen Kunsthalle mitgetheilt, zu welchem Gebäude am 16. November vorigen Jahres in feierlicher Weise der Grundstein gelegt wurde. Die Zahl der Aktien belief sich auf 627 à 10 fr., der Betrag der Ankäufe für die schweizerische Verlosung auf 5258 fr., für die Silvesterverlosung auf 1507 fr., der Privatankäufe auf 6444 fr. zusammen 13,209 fr.

Z. **Der Holbein-Ausstellung** in Dresden (vgl. das Inserat in Nummer 16) ist ein überaus werthvoller Beitrag zugesichert worden: Die Königin von England hat die Zusendung von acht Gemälden aus den Galerien von Windsor und Hampton-Court, und eine Anzahl von Zeichnungen der Windsor-Bibliothek genehmigt. — Außerdem haben von öffentlichen Sammlungen das k. Museum in Berlin und die Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag ihre Holbeins zur Verfügung gestellt; andere Zusagen von öffentlichen und Privat-Sammlungen stehen mit Sicherheit zu erwarten.

B. **Düsseldorf.** Die alljährliche Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ist seit dem 5. Juni im Akademie-Gebäude eröffnet und zeigt diesmal eine ungewöhnlich große Zahl von Gemälden, unter welchen sich jedoch kein einziges von wirklich hervorragender Bedeutung befindet. Der Katalog weist 291 Nummern auf, von denen die Hälfte auf die Landschaft kommen. Hier begegnen wir denn auch den besten Bildern, obgleich unsere ersten Meister, wie die beiden Achenbach, Leu u. A., gar nicht vertreten sind. Weber sandte nur zwei treffliche Aquarelle ein. Dagegen hat Flamm zwei schöne Ansichten aus Italien ausgestellt, denen sich A. Metzener's „Capri" würdig anreiht. Unter den deutschen Landschaften nehmen wohl die beiden von Ph. Röth den ersten Rang ein, da sie in Zeichnung, Stimmung und Farbe gleich gediegen erscheinen. Ireland, Ebel, Fahrbach, Hermes, Pohle, R. Schulze ragen auch aus der Menge durch tüchtige Leistungen hervor. Nabert bekundet in seiner schönen norddeutschen Landschaft einen großen Fortschritt und Ruinart in den feinen Motiven von Rügen und Neapel ein vielseitiges Talent. Unter den Skandinaviern sind Munthe, Nordgreen, Munsterhjelm, Jacobsen und Raßmussen namhaft zu machen. Burnier und Seibels bewähren sich wieder als tüchtige Darsteller von Kühen, während Fritz Lange in seinem Entenbild dem trefflichen Jutz mit großem Erfolg nachstrebt. R. Dahlen und G. Michel legen in ihren Thierbildern das Hauptgewicht auf Ton und bilden somit einen starken Gegensatz zu

den meisten hiesigen Künstlern, welche mehr koloristische Wirkungen erstreben. Emil Hünten hat ein großes Pferdestück ausgestellt und die Darstellung der Kriegsscenen diesmal seinem ehemaligen Schüler Moritz Blanckarts und den längst bekannten Meistern Northen und Sell überlassen. Die Historienmalerei großen Styls weist einen umfangreichen Karton von Hermann Knackfuß auf, welcher von der Entwicklung des jungen Künstlers, der sich unter Bendemann's Leitung ausbildet, das Beste hoffen läßt. Die Komposition ist der Edda entnommen und zeigt Brunhild auf dem Scheiterhaufen Siegfried's, wie sie die Nibelungen Hagen und Gunther verflucht, ehe sie sich selbst den Tod gibt. Die religiöse Historienmalerei hat gediegene Werke von Molitor und Mücke gebracht, die aber durch die schöne „Mater dolorosa" von Petri übertroffen werden. Bertling's „Madonna mit dem Kinde" scheint uns etwas zu naturalistisch aufgefaßt und würde ohne Heiligenschein ein reizendes Genrebild sein. H. Mosler's „Dante und Beatrice" gibt ein fortschreitendes ernstes Streben zu erkennen, dem der Erfolg nicht fehlen wird. Von den vielen Genremalern zeichnet sich wieder Ed. Gesellschap in zwei gemüthvollen Bildern aus, und Fritz Sonderland erfreut durch außerordentliche Fortschritte in seinem „bescheidenen Gast." Prof. Carl Hübner, Webb, Ewers, Tannert, Beinke und viele Andere haben ebenfalls ansprechende Sachen geliefert, wogegen manche der behandelten Motive doch allzu wenig Schönheitssinn bekunden, so naturwahr sie auch sind, wie die Bilder von Frl. Engelhard, W. Hahn u. A. Gustav Stever bewährt in zwei prächtigen Bildern seine große koloristische Begabung, die durch ein tiefes Studium erhöht erscheint. Carl Sohn (der jüngste Sohn des gestorbenen berühmten Meisters gleichen Namens) debütirt mit einem schönen Charakterkopf. Scheurenberg's „Abschied" haben wir schon früher anerkennend besprochen und L. Kolitz verfolgt in der „Prozession im Mittelalter" seine mit Glück betretene Richtung, Landschaft und Figuren zu verbinden. A. v. Wille's „Wasserfahrt" strebt gleichfalls dahin und das Motiv aus Rumänien von Bollers zieht auch noch die Thiere hinein. Professor Wittig und sein talentvoller Schüler A. Zick, Gartzer und C. Kiesel haben gute Skulpturwerke beigesteuert und Th. Mintrop sandte zwei seiner schönen Zeichnungen ein, so daß alle Richtungen vertreten sind. Auch ist das nun vollendete herrliche „Rethel-Album" ausgestellt, welches nach Zeichnungen von Kehren und Baur die Fresken des Aachener Kaisersaals in vorzüglichen xylographischen Nachbildungen von A. Brend'amour wiedergiebt und in diesem Jahre vom Kunstverein als Prämie an die Aktionaire vertheilt wird.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Für den weiteren Ausbau Wiens** ist ein entscheidender Schritt geschehen: durch kaiserliche Entschließung vom 11. Juni wurde der von Fr. Schmidt verfaßte und vom Gemeinderathe der Stadt vorgelegte Plan zur Regulirung und Verbauung des Paradeplatzes (zwischen Josephstadt, Schottenthor und Volksgarten) bewilligt, der ganze Platz dem Stadterweiterungsfond käuflich überlassen und das darauf in Aussicht genommene Areal für den Rathhausbau nebst Parkanlagen der Gemeinde zugewiesen. Der frühere Rathhausplatz am Parkring kommt zur Parcellirung. Der Bau des neuen Rathhauses und die Herstellung der Gartenanlagen vor demselben sind noch dieses Jahr in Angriff zu nehmen. Links von denselben wird sich das Parlamentshaus, rechts die Universität erheben. Wir hoffen, daß mit dem Beginne dieser beiden längst projektirten Bauten nun auch endlich Ernst gemacht werden wird. Von dem Schmidt'schen Plane sind durch L. Angerer photographische Abbildungen aufgenommen und im Kunsthandel erschienen.

* **Der Landschaftsmaler Adolf Obermüllner** in Wien hat ein großes Gemälde vollendet, welches eine ideale Gebirgslandschaft im Charakter der Alpen der Ortlesgruppe darstellt und durch eine Staffage von Voltz in München belebt wird. Obermüllner hat eine längere Wanderung durch das Engadin angetreten, um dessen schönste Punkte, wie voriges Jahr das Vintschgau, in einer Reihe von Zeichnungen aufzunehmen.

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf, dessen Altargemälde „die Taufe Christi" in Norwegen großes Aufsehen erregte, hat jüngst von dort den Auftrag zu einem ähnlichen großen Kirchenbild erhalten, welches den Heiland am Kreuze darstellen soll.

A. C. **Ausgrabungen in Athen.** Zu den werthvollsten Entdeckungen der letzten Jahre auf dem Boden von Athen gehört unstreitig die Aufdeckung einer ganzen Anzahl von Grabmälern aus guter griechischer Zeit im Nordwesten der Stadt vor dem alten Dipylon, bei dem heutigen Kirchlein der Hagia Triada. In Abbildungen, Besprechungen, auch einzelnen Abgüssen sind sie auch außerhalb Athens, welches durch sie jetzt eine Gräberstraße, die sich jener Pompeji's dreist an die Seite stellen darf, besitzt, bekannt geworden. Der Schutthügel, unter dem diese kostbaren Ueberreste an ihrer ursprünglichen Stelle theilweise unverrückt und wohlerhalten bewahrt geblieben sind, hat aber noch immer nicht seinen ganzen Inhalt wieder enthüllt. Die Ausgrabung, welche von der archäologischen Gesellschaft zu Athen fortgesetzt wird, hat kürzlich unter andern uns hier weniger angehenden Dingen, z. B. der Grabschrift eines Komödiendichters Euthias, wiederum zwei Grabreliefs an den Tag gebracht. Einer sitzenden Frau reicht auf dem einen derselben eine vor ihr stehende die Hand; mit der Hand am Kinne steht ein älterer Mann im Hintergrunde zwischen beiden Frauen dabei; das Alles ist ganz in gewohnter Weise. Ein Berichterstatter in der griechischen Zeitung Palingenesia (9. April d. J.) spricht von einer gewissen Nachlässigkeit und selbst Unfertigkeit der Arbeit; wir dürfen ihm aber glauben, daß aus alledem doch die Vorzüge einer attischen Hand hervorleuchten. Namentlich auch die Erwähnung eines nicht eben sehr oft in solchen Reliefs stärker ausgesprochenen wehmüthigen Zuges in den Köpfen, macht uns begierig auf eigene Anschauung des Werkes. Wenigstens in einer guten Photographie von Konstantin wurde uns diese bereits zu Theil von dem zweiten, erst in den letzten Wochen in derselben Gegend aufgegrabenen Grabmale, der Inschrift nach, einer gewissen Hegeso, der Tochter eines Proxenos, möglicherweise eines uns auch sonst schon bekannten angesehenen Atheners. Vor der sitzenden Hegeso steht ein Mädchen, das ihr ein Schmuckkästchen auf den Schooß reicht. Der Grabstein giebt sich durch die Schriftform als etwa gleichzeitig mit dem in derselben Gegend stehenden Grabmale des im korinthischen Kriege 394 vor Chr. gefallenen Reiters Derileos zu erkennen, wurde also zur Zeit des Skopas errichtet. Ein Skopas war nun freilich der Arbeiter dieses Reliefs keineswegs; es glückte ihm nicht Alles, die Hände am wenigsten, und doch, welch' ein Schönheitssinn und welches Naturgefühl führte diesem Steinmetzen die Hand, wie ergreifend wirkt auch bei ihm wieder die in diesen ewig mustergültigen Grabbildern übliche Einfachheit in Form und Inhalt der Darstellung! Wir sind glücklich, hier wieder in einer und zwar sehr wohl erhaltenen Arbeit zu der unübertroffenen Höhe attischen Handwerks emporblicken zu können. Es sind bereits Vorkehrungen getroffen, daß von diesen zwei Grabreliefs, durch welche eine so besonders anziehende Klasse griechischer Kunstschöpfungen neu bereichert ist, Gipsabgüsse erreichbar werden.

B. **Der Kupferstecher Rudolf Stang** in Düsseldorf ist so thätig an seinem großen Stich des Sposalizio nach Raffael, daß in etwa einem halben Jahre die ganze Platte gedeckt sein wird. Nach gründlichen Vorstudien in Italien, 1865 begonnen, dürfte die Arbeit bis zur Vollendung noch über zwei Jahre erfordern; doch verspricht sie dann auch ein Kunstwerk ersten Ranges zu werden, was schon daraus erhellt, daß Professor Keller sie als geeignetestes Seitenstück zu seinem Stich der Sixtinischen Madonna selbst empfiehlt. Der Vergleich des berühmten Blattes von Longhi, welches 1820 herauskam, mit dem Stich von Stang ist höchst interessant und kann nur zu Gunsten des letzteren ausfallen, da die Behandlung ungleich malerischer und die ganze Ausführung dem Original viel getreuer nachgebildet ist. Dazu kommt auch noch der Umstand, daß vor zehn Jahren die Uebermalung von fremder Hand, welche das Raffaelische Bild so lange entstellte und die der Longhi'sche Stich höchst geschickt wieder gab, endlich beseitigt worden ist, so daß wir hier eigentlich zum ersten Mal eine den heutigen Anforderungen genügende Nachbildung des Werkes erhalten, wie es aus den Händen des jugendlichen Meisters von Urbino hervorgegangen ist. Das Blatt von Stang bekommt dadurch für die Besitzer des älteren Stiches noch besonderen Werth. Die preußische Regierung hat aus ihren Fonds für Kunstzwecke dem talentvollen Kupferstecher bei Beginn seiner Arbeit eine Subvention bewilligt und dieselbe nach eingelieferten Probedrucken mehrmals erneuert, was um so mehr für die Gediegenheit des bereits Geleisteten zeugt, als derartige Zuwendungen bekanntlich nur

auf den Antrag einer aus den bedeutendsten Künstlern zusammengesetzten Kommission erfolgen.

A. **Professor Otto Heyden**, der bekannte Schlachtenmaler, hat in einer großen Anzahl von Studienblättern die Ausbeute einer Suezkanal-Reise im Lokal des Vereins Berliner Künstler ausgestellt. Abgesehen von den kleinen Skizzen in Blei und Kreide und von den größeren Darstellungen, welche auf die Ereignisse der damaligen Tage sich beziehen, enthält die Sammlung eine Reihe von wirklich anziehenden Bildern. Zunächst zwei Panoramen von Kairo, eines derselben mit dem Blick über das Pyramidenfeld von Gizeh; ein Panorama der Küste mit den Kalifengräbern. Mehr ausgeführt sind die folgenden Studien, welche außerdem durch ihre geschlossene Komposition dem Ausdrucke fertiger Bilder nahe stehen: Interieur aus dem Tempel von Edfu, die Nilinsel Philae, Luxor. Aeußerst glänzend im Kolorit sind zwei innere Ansichten des Teppichbazars in Kairo; die eine namentlich (ein Höhenblatt) müßte ein prächtiges Bild geben. Interessant ist außerdem eine Straße in Kairo, sofern sie sich mit einer bekannten Aquarelle desselben Gegenstandes von E. Hildebrandt („bedeckte Straße", das Blatt befindet sich in der ersten Kollektion der Chromofacsimile's) vergleichen läßt. Hildebrandt's Skizze ist im ausgesprochensten Lichtkontrast genommen, der enge Raum der Gasse mit Menschengewühl, Staubwirbel und anderen wirksamen Zufälligkeiten ausgestattet; Heyden's Ansicht giebt uns einfach und wahr die Architektur. Außer den Landschaften und Städtebildern enthält die Sammlung viele Porträts, ebenfalls in der Art der Ausführung verschieden. Dem Ganzen gegenüber empfängt man den wohlthuenden Eindruck, daß es dem Künstler bei diesen Skizzen wirklich um die getreue Auffassung der Gegenstände zu thun war, nicht um beliebige, durch Willkür der Mache gesteigerte Effekte. Ganz abgesehen von dem besonderen Interesse, welches der Einzelne an Land und Leuten Aegyptens haben mag, liegt in dieser Sammlung ein tüchtiger Gehalt nach der Seite des Malerischen, auf dessen Verwerthung demnächst man sich freuen kann. Einstweilen freilich hätte der Künstler wol besser gethan, durch Aussonderung der unverständlichen und in ihrem gegenwärtigen Zustande noch unbedeutenden Bleistiftskizzen dem vorzüglicheren Theile seiner Studien eine gleich von vorn herein günstige Beachtung zu sichern, vorzüglich mit Rücksicht auf das größere Publikum, welches an dem Allerlei vielfach mit einem Blicke und dem Gedanken vorüber zu gehen schien, daß es doch nur etwas für Liebhaber oder Kenner sei.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 6.
Standbild des Malers Niclaus Manuel in Bern von Rob. Dorer. (Mit Holzschn.). — Die Schatzkammer der Marienkirche in Danzig (von A. Hinz). — Kirchenschmuck in Glasgemälden. — Gesch. der christl. Grabschriften (Forts.).

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1870. I. Heft.
Donatello seine Zeit und Schule I. Die Vorläufer Donatello's. Von Hans Semper. (Mit Holzschn.). — Ueber einige Werke Lionardo's. Von W. Lübke. — Die Kapelle der h. Katharina in S. Clemente zu Rom. Von A. v. Reumont.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 56.
Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche zu Danzig. — Neue Erwerbungen des Museums. — Ceramische Ausstellung in Znaim. — Generalversammlung der Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 74.
Ueber Portrait und Bild. Von J. Grasshoff. — Notizen über Reflectoren und Hintergründe. Von W. Kurtz. — Photogr. Studien über Perspective. — Romain Talbots aplantischer Vergrösserungs-Apparat.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 9. u. 10.
L'exposition (Salon) de 1870. — Société belge des Aquarellistes. 8me exposition.

Heft 10 der Zeitschrift nebst Nr. 19 der Kunst-Chronik wird Freitag den 15. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. Juli.



Nr. 19.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der „Salon" von 1870.

II.

Paris, im Juli.

Es war keineswegs Zufall, daß wir unter all den Bildern ausländischer Künstler kein einziges, das einen religiösen Vorwurf behandelt, namhaft machten. Wir haben so manche verdienstvolle Leistung übergehen müssen, aber auf diesem Gebiete nichts zu besprechen gefunden. Wollten wir die französischen Maler auch so kurz und streng abthun, so verdiente kein religiöses Bild hervorgehoben zu werden. Zwar fehlt es hier zu Lande keineswegs an Künstlern, welche Kirchen und Altäre so fromm wie möglich mit Farben schmücken; doch werden diese im Auftrage des Staats ausgeführten Werke nicht den Augen weltlicher Neugierde preisgegeben; ein Verlust, der etwa nicht sehr zu beklagen ist, wenn man weiß, daß der milde, innige H. Flandrin noch immer keinen seiner würdigen Nachfolger gefunden hat.

Was aber vollends jene Darstellungen anbelangt, die, dem alten oder neuen Testament entnommen, für den „Salon" bestimmt werden, so sind dieselben schon seit Jahren ganz dazu angethan, den Beweis zu liefern, daß die moderne Kunst immer genrehafter, realistischer wird. Der Gedanke, geschweige denn das Gefühl, scheint allgemach als ein undankbarer Stoff der bildenden Künste angesehen zu werden. Geist (vielmehr: „esprit") dramatische Bewegung, Naturwahrheit, das sind die Mittel und die Wege zu Ruf, Geld und Ruhm. Ist auf diese Art der Inhalt der neuesten französischen Malerei ein dürftiger, so müssen ihre Formen und Weisen mannigfaltig, kühn, überraschend, blendend reich genannt werden. Das Kunsthandwerk, wie wir die Technik nennen möchten, steht offenbar ungleich höher als die Kunsttheorie. Nicht der Gegenstand eines Bildes fesselt, nur die Behandlung desselben reizt, zieht an, macht Aufsehen, oder wird ablehnend besprochen. Das geschmackvoll Pittoreske hat den strengen Stil verdrängt. Je lebendiger, heißt es, je wahrer, je packender, desto besser. In diesem Satze gipfelt so ziemlich das ästhetische Glaubensbekenntniß der meisten hiesigen Maler. Was ist unter solchen Umständen leichter erklärlich, als jene rastlos erstrebte, mühevoll erworbene, fingerfertige Technik, die man hier — und in gleichem Maße nur noch in Belgien — fast ein Gemeingut Aller nennen dürfte. Das arbeitet, strebt und wogt auf der ganzen Linie, als ob es gälte eine neue Kunst zu erfinden, nicht nur Poussin und Claude Lorrain, sondern auch Delacroix und Delaroche zu übertreffen. Die Schüler, die aus ein und demselben Atelier hervorgegangen, die selbständigen Meister verlieren einander ebensowenig aus den Augen, wie die Zöglinge der Akademie der schönen Künste, und bewerben sich, wie diese jungen Leute während ihrer Lehrzeit, ihr ganzes Leben hindurch um den Preis, wenn auch nicht immer um den großen, der wacker verdient sein will, so doch um die oft lohnenderen, wenn auch nicht ehrenvolleren Preise, welche Kunsthändler und Liebhaber auszahlen.

Dieser Wetteifer Aller bringt Erscheinungen hervor, die selbst einen „Salon", von dem sich, um blos die Verdienstvollsten zu nennen, Robert-Fleury, Gérome, François, Baudry, Fromentin, Isabey, Cabat und Meissonier ferne hielten, zu Ehren bringen. Wir wollen hier nun drei bevorzugte Talente hervorheben, deren Ruhm sogar noch jünger als sie selbst ist: Henri Regnault, Carolus Durand, Victor Giraud.

Regnault, derzeit noch Stipendiat in Rom, ist durch

seine „Salome“ der Held des Tages geworden. Kolorist bis in die Fingerspitzen, tritt er mit überwältigender Kühnheit auf. Wir haben nicht den Muth, ihm darüber zu grollen, daß er das Bildniß einer spanischen Zigeunerin, daß er erst später als ganze Figur ausgeführt, (die Leinwand ist angestückelt) „Salome“ taufte; denn dieses siegesstolze, herzlose Wesen, in dessen Augen ein unheimliches Feuer lodert, das, gräßlich lachend, die Zähne fast wie ein Raubthier fletscht, verwirrt, erschreckt uns bei dem ersten Anblick nicht minder als alle arglosen Beschauer. Ja, diese lüsterne Tänzerin wäre noch heutigen Tages im Stande, irgend einen Herodes Antipas zu einer Schandthat zu verführen! Sie ist eine „Teufelinne“ vom rabenlockigen Scheitel bis zur schneeweißen Zehe. Die müde, blaße Salome sitzt in voller Beleuchtung vor uns und erwartet, daß ihr bethörter Oheim nun auch sein Wort halte; das Becken, das ihr im Schooß ruht, das Messer, das darinnen liegt, sie lauern auf das Haupt des heil. Johannes des Täufers. Und ihr Busen, den die dünnen Hüllen mehr als errathen lassen, hebt sich erwartungsvoll, während sie ihre Rechte trotzig in die Seite stemmt. Der Hintergrund des Bildes ist ein citronengelber, fein geblümter Vorhang von solcher Schärfe des Tones, daß er allein hinreichend wäre, jeden Fleischton schwärzlich und schwer erscheinen zu lassen, und doch leuchten und sprühen diese, als ob sie sich von dem dunkelsten Grunde abhöben. Diese flüssige Behandlung des Fleischtons ist außerordentlich schön, wie auch die breit und leicht ausgeführten, goldfädendurchwirkten Gewänder unübertrefflich sind. Regnault ist unleugbar einer der Wenigen, die aus dem Vollen schaffen, ein Auserwählter.

Carolus Durand, ein eben so junger Mann wie Regnault, hat mit seinem lebensgroßen Bildniß der Gemahlin des Hrn. E. Feydeau einen gewaltigen Lärm geschlagen. Die äußerst geschmackvolle Toilette der Dame hat dazu namentlich beim großen Publikum gewiß viel beigetragen, doch freuten sich auch feinere Augen an diesem harmonischen Bilde, in dem die pomphafte Manier der besten französischen Portraitmaler, Rigaud und Largillière, wieder aufzuleben scheint. C. Durand leitet sein Farbenorchester mit seltener Sicherheit: ein lichtgrüner Teppich, ein dunkler Vorhang von derselben Farbe, ein blaues Unter-, ein Lilla-Oberkleid, die blauen Bänder im schwarzen Haar, die schwärzlichen Straußfedern, die das Ueberkleid einsäumen, die rothe Rose am Busen, alle diese voll und laut angeschlagenen Töne singen und klingen zusammen, daß es eine freudige Ueberraschung hervorbringt. Und so muß denn auch die lautere Vollendung der Ausführung, die nichts Aengstliches kennt, diese erfreulich breite Behandlung gelobt werden, wenn wir auch nicht verschweigen, daß die Fleischtöne, wie das bei in voller Beleuchtung gemalten Bildnissen so oft der Fall, etwas bleich und grau zurücktreten.

Das größte Genrebild des Salons ist von V. Giraud gezeichnet und „le charmeur“ benannt. Ein ägyptischer Vogelzähmer zeigt einer Gesellschaft reichgekleideter Römer und Römerinnen die Künste seiner klugen Zöglinge. Die Szene spielt in einem Raume, dessen eine Wand ein langer Vorhang, dessen Decke ein Glasdach; lebensgroße, sitzende Figuren von sprechendem Ausdruck und Geberdenspiel, welche der stehende Jüngling sichtlich ergötzt. Es springt in die Augen, daß dieser Vorwurf nicht so groß ausgeführt zu werden brauchte. Allein es scheint dem jungen Künstler auf einen Versuch angekommen zu sein, den er in großem Maßstabe unternehmen wollte. Wie dem auch sei, das tief und saftig gehaltene Bild strahlt eine Leuchtkraft aus, wie sie nur die besten venezianischen Koloristen besitzen. Bei näherem Eingehen entdeckt man, daß V. Giraud diese energische Wirkung dadurch erzielt, daß er tiefe, hart gegen einander stehende Lokalfarben, ohne sie durch feine Halbtöne malerisch abzustufen, schroff nebeneinander stellt. Diese Kraft der Färbung verleiht den sehr scharf gezeichneten Gestalten eine seltene Körperlichkeit, die selbst durch die bedeutende Höhe, auf welcher das Bild hing, nur wenig von ihrer überraschenden Wirkung einbüßt. Die künstliche, zu grelle Beleuchtung erklärt uns diesen Effekt nur einigermaßen; jedenfalls möchten wir ihn für ein gefährliches Spiel halten; denn eine Leinwand, auf der alle lichten, vermittelnden Farbenübergänge fehlen, die nur mit — gewiß sehr dick aufgetragenen — ganzen, vollen Farben bemalt ist, muß binnen kurzem schwer, schmutzig, völlig glanzlos erscheinen.

Wir haben oben angedeutet, daß Regnault bei aller Freiheit der Behandlung seinen Stoff geistvoll erfaßt und durchgeführt hat. Die anderen Maler, die sich auf das Gebiet der Bibel wagten, haben sie nicht so glücklich umzudichten verstanden. Der sonst so wählerische, fast nur zu sorgfältige Delaunay fand sich diesmal mit einer Kreuzstätte ab, die an nichts Besseres mahnt, als an eines der vielen figurenreichen kleinen Bilder der Künstlerfamilie Franck. Czazal sucht, wie fast die ganze junge Zunft der Frommen, durch landschaftliche Treue, geschichtliche Kostüme, lebendige Bewegung und kräftige Färbung zu wirken, verfällt aber dabei ins Melodramatische, Gemeine. Sein „Kreuzweg“ sinkt zum bloßen Schauspiel herab; die vom Treppenabsatze vor dem Thore ihrer Wohnung stehende, bei dem Anblick ihres göttlichen Sohnes, der mühsam unter der Kreuzeslast daher kömmt, laut aufschreiende Maria, könnte allerdings als eine gut aufgefaßte Niobe gelten.

Auf diesem realistischen Wege wird die moderne religiöse Kunst gewiß nicht zum Heile gelangen. Sollte ihr es etwa der sich so einfältig stellende Puvis de Chavannes verschaffen? Das wäre sonderbar, aber auch nur dann möglich, wenn der Weg von einem Heiligenbilde bis zur Erhebung des Gemüthes nicht durch die Augen

ginge. Auf uns wenigstens wirkte diese Hinrichtung des h. Johannes des Täufers jenes Lyoner Künstlers, der mit ganz eigenthümlich trockenen, staubigen, mit wahren Aschermittwochsfarben malt und seinen Stoff nicht anders als stammelnd vorträgt, geradezu nicht erbaulich. Der tiefempfundene asketische Kopf des hageren Heiligen, der, die Hände flach vor sich hinstreckend, zwischen einem übergewaltig ausholenden Henker und der harmlosen blumengeschmückten Salome kniet, kann uns unmöglich für die Fehler der Perspektive und all das gesuchte Linkischthun entschädigen.

Auch für die eigentliche Historienmalerei läßt sich das Gebiet nicht mehr streng abstecken; theils allegorische, theils anekdotenhafte Bilder drängen sich ein. So kommt es denn, daß von allen Franzosen nur Einer, Tony Robert-Fleury, ein rein geschichtliches Bild ausgestellt hat: „die Einnahme von Korinth". Dieses sehr große Gemälde wird wohl nach deutschem Rath, aus der Noth eine Tugend zu machen, von den Parisern übermäßig gepriesen. Die Sorgfalt der Ausführung, die Wahrheit der Färbung, das Streben nach Harmonie und Kraft verdienen auch alle Anerkennung. Bedenkt man jedoch, daß in der Einnahme von Korinth das ganze Unglück des griechischen Verfalls gipfelt, nein zusammenbricht, so muß man die völlige Abwesenheit des historischen Sinnes und Gefühls bei dem Künstler bedauern, der sich mit seinen reich und schön gruppirten Frauen ungleich mehr beschäftigt hat als mit der Tragweite des dargestellten Momentes. Von diesem Standpunkte aus kann man dem Maler der ergreifenden „Greuelszene aus der polnischen Revolution (1861)" nicht zu seinem Fortschritte Glück wünschen. Dieses Bild dürfte Court gezeichnet sein, es könnte uns nicht kühler berühren. Daß die „Vereinigten Staaten von Nord-Amerika" wie sie Stewart bei Yvon bestellte, eine kühle Allegorie werden und bleiben mußten, ließ sich vorhersehen, bei Tony Robert-Fleury hingegen war man zu der Hoffnung einer lebensvollen Darstellung berechtigt.

Was nun diese „Vereinigten Staaten von N. A." anbelangt, so ist das riesige Bild eine Zwittergeburt von Allegorie und Geschichte; wäre es nicht bestellt, wir würden es wahrhaftig nicht für lebensfähig halten. Wir sehen eine Menge Menschen, die alle recht gut und ledern aussehen, einen Wagen umdrängen, auf welchem sich zwei weibliche Gestalten: die Republik und die Klugheit in kritischer Lage befinden; wenn sie dem Systeme des Fortschritts huldigen, so geht ihr Weg über Leichen. Wir wollen daher lieber annehmen, die beiden Göttinen stünden auf einer Art von Bühne, und sie getrost dort stehen lassen. — Cabanel's „Tod der Francesca da Rimini und des Paolo Malatesta" läßt sich durchaus nicht aus der Reihe der historischen Bilder weisen. Dieses äußerst geschmackvoll ausgeführte Bild, dem wir nur etwas weniger Beiwerk wünschten, hätte uns gewiß viel besser gefallen wenn wir Mad. Miolan und Mr. Michot nicht im vierten Akte von Gounod's „Juliette" gesehen und beklatscht hätten. Die Kostüme Cabanel's sind, wie sich das von selbst versteht, getreuer als die auf der Bühne, aber die Stellung, oder vielmehr Lage der beiden Personen dieselbe: sie auf einem schmalen Ruhebette hingestreckt, er an den Boden hinabgeglitten, gebrochenen Auges zu der Sterbenden hinaufschauend, deren erhobene Rechte gespenstig, den Geliebten suchend, in's Leere tappt. Cabanel hat seine Hauptpersonen so gedacht, daß man von ihnen sagen kann, sie sind noch nicht todt und sie leben nicht mehr. Nur der widrige Mörder, der sich nach ruhig vollbrachter That neugierig nach seinen Opfern umsieht, war nicht in der Oper zu sehen, und soll wahrscheinlich das kalte, unerbittliche Verhängniß vorstellen. Kurz, das Bild ist, so lebenswerth es auch ausgeführt sein mag, — denn Cabanel besitzt die Klarheit der Mitteltöne und das gedämpfte Licht der Venezianer, — kein Beweis für das Kompositionstalent des tüchtigen Künstlers, dessen wir an anderer Stelle noch gebührend gedenken werden.

Eug. Obermayer.

Nekrologe.

△ **Der Bildhauer Josef Anton Entres,** der am 18. Mai in München starb, entstammte einer schwäbischen Familie, welche nach Polen übergesiedelt war, wo sein Großvater unter der Regierung des Königs Stanislaus Poniatowski als Stuccadorer lebte. Die politischen Unruhen trieben den Vater 1795 nach Deutschland zurück, woselbst er ein paar Monate vor der am 13. März 1804 erfolgten Geburt seines Sohnes mit Tod abging. Die Witwe hatte sich nach Fürth bei Nürnberg gewendet, wo eine Schwester ihres verstorbenen Gatten an den Bildhauer Otto Ulrich verheirathet war und hinterließ Josef bald als Doppelwaisen. Da nahmen sich Ulrich und seine Frau des armen Kindes liebevoll an. So schien seine Zukunft gesichert. Als aber dann der Sturm gegen den corsischen Unterdrücker losbrach, da gehörte auch Ulrich zu denen, welche die Vaterlandsliebe aus dem Süden in die Reihen der Freiwilligen trieb. Die längere Abwesenheit des Familienhauptes brachte der zurückgebliebenen Frau erst schwere Sorgen und dann bittere Noth. Da suchte der neunjährige Pflegesohn sie nach seinen kindlichen Kräften zu unterstützen, fing Schmetterlinge und verkaufte sie und schnitzte Holzmodel für Lebkuchner und Wachszieher, um den Erlös der Pflegemutter zu bringen.

Um jene Zeit erwachte in dem Knaben auch schon der Wunsch, sich zum Künstler auszubilden, und als sein Pflegevater aus dem Felde heimkehrte, wendete er sich mit Entschiedenheit diesem Wege zu. Sein Talent war nicht unbemerkt geblieben und die Brüder Elias und Julius Oehme ertheilten ihm unentgeltlichen Unterricht im Zeichnen und Modelliren, worin er rasch solche Fortschritte machte, so daß er es wagen durfte, kaum fünfzehn Jahre alt, Basreliefs und Statuen aus Holz und Stein zu bilden, die beifällige Aufnahme fanden.

Im Jahre 1822 verließ Entres Fürth, um als Zögling der Münchener Akademie seine Ausbildung zu suchen

Doch scheint er sich anfänglich daselbst nicht ganz heimisch gefühlt zu haben, denn er siedelte nach Wien über und trat an der dortigen Akademie ein, kehrte aber bald wieder nach München zurück, wo er an Professor Conrad Eberhard einen väterlichen Freund fand, der den Schüler in seiner schon durch die Pflegeeltern tief im Gemüth begründeten frommen Anschauungsweise bestätigte und die Richtung auf deutsche christliche Kunst in ihm bestärkte. Auf Empfehlung der Akademie ward er vom Stadtmagistrate Fürth unterstützt, aber so kärglich, daß er Kapitäle für die Säulen des Hoftheaters und der Glyptothek meißeln mußte, um das Nöthigste zu erwerben. Gleichwohl unterstützte er seine noch immer in ungünstigen Verhältnissen lebenden Pflegeeltern.

Er war ungefähr zweiundzwanzig Jahre alt, als er mit seiner ersten Komposition „Herkules und Omphale" auftrat. Sie fand den Beifall des damaligen Akademie-Direktors Cornelius in so hohem Grade, daß sie auf Kosten der Anstalt in Gyps gegossen und deren Sammlungen einverleibt werden sollte. Entres aber zerschlug sie und erklärte Cornelius, die bisherige Richtung als eine verderbliche verlassen und nur mehr der christlichen Kunst leben zu wollen. Von da an aber schloß er sich noch enger an Konrad Eberhard an, in dessen Werkstätte er arbeitete.

Sein erstes selbständiges Werk war ein Abendmahl für den Hauptaltar der Frauenkirche in München, das in Erzguß ausgeführt wurde. Daran reihte sich eine Kolossalstatue des betenden Christus für den Calvarienberg in Tölz in Sandstein. Von einer damals projektirten Romfahrt rieth ihm Conrad Eberhard lebhaft ab, der fürchtete, Entres möchte in Folge derselben seiner Richtung untreu werden. Nun mehrten sich die Aufträge in rascher Folge, namentlich gingen aus seinem Atelier viele Grabmonumente hervor. So die Denkmäler für die Freifrau von Bernhard in Erolzheim, für das Münchener Domcapitel, für Moehler, Ruedorffer, Zentner auf dem Münchener Kirchhof und das Denkmal für den Bischof Riccabona in Passau.

Ein 1841 durch Umsturz eines Denkmals herbeigeführter dreifacher Beinbruch, der ihn für immer gebrechlich machte, konnte seine angestrengte Thätigkeit nur unterbrechen. Bald nach seiner Wiederherstellung besorgte er die ganze innere Einrichtung des dem Grafen Arco-Zinneberg gehörigen Schlosses Anif bei Salzburg und zwei Kolossalstatuen Rudolf's von Habsburg und Friedrich des Rothbartes ebendahin. Im Jahre 1847 schuf er eine kolossale Madonna für das Wertachbruckerthor in Augsburg und einige Zeit später die schöne hölzerne Kanzel für die Auerkirche in München, wie er sich denn namentlich um die Holzplastik außerordentliche Verdienste erworben hat. Dahin gehören insbesondere seine Arbeiten für Kirche und Kloster in Gemona, ein Altar für die Kapelle in Andechs und die Restauration der gothischen Pfarrkirche in Aichach.

Schon in dem Knaben hatte sich eine ungewöhnliche Sammellust geregt, der Mann ward nicht blos ausübender Künstler, sondern auch ein erfahrener Kunstkenner und Kunstforscher, namentlich im Gebiete der deutschen Kunst des Mittelalters. So gelang es ihm, manchen Schatz, den der Unverstand mißachtete, zu retten. Seine Sammlung erreichte schließlich einen Umfang von nahezu 4000 Nummern, theils plastische Werke, theils Gemälde und Stiche. Als er sich arbeitsunfähig fühlte, versteigerte er sie im Jahre 1868 und zog sich in eine kleine, aber geschmackvoll angelegte Villa bei Seeon zurück.

Seit dem Monate Juni 1869 war sein Leben nur mehr ein von Tag zu Tag gefristetes; doch ertrug er sein schmerzhaftes Leiden mit bewunderungswerther Geduld, bis ihn der Tod am 18. Mai 1870 erlöste. Seinem Wunsche gemäß ward er auf dem Kirchhofe in Untersendling bei München zur Erde bestattet.

Was Entres besaß, hatte er sich durch eigene Kraft und Tüchtigkeit errungen. An Schulkenntnissen arm, erwarb er sich durch eifriges Studium eine sehr achtenswerthe allgemeine Bildung. Obwohl ganz besonders der kirchlichen Kunst zugethan, hielt er sich doch den Blick frei für das Edle, Große und Schöne aller Zeiten und Völker. In der Politik gehörte er der entschieden konservativen Partei an und vertrat ihre Anschauungen mit großer Wärme. Im geselligen Umgange erwies er sich als munter, gesprächig und als gern gehörter Erzähler. Galt es eine archäologische Frage oder die Erhaltung eines bedrohten alten Kunstdenkmals, da trat er auch wohl in der Presse auf. Selber ein treuer, verläßiger Freund, fehlte es ihm nie an treuen und ergebenen Freunden.

B. **Theodor Mintrop**, einer der begabtesten Meister der Düsseldorfer Schule, ist, 56 Jahre alt, am 30. Juni nach langen und schweren Leiden gestorben. In Backhofen bei Werden an der Ruhr geboren, war er dort bis zu seinem dreißigsten Jahre Bauer, nachdem er in Münster und Wesel drei Jahre bei der Artillerie gedient hatte. Ein Zufall vermittelte seine Bekanntschaft mit dem auf einer Studienreise befindlichen rühmlichst bekannten Genremaler Eduard Gesellschap, welcher Mintrop's ungewöhnliches Talent aus verschiedenen, ihm vorgelegten Zeichnungen erkannte und für den alles Schöne mit Begeisterung aufnehmenden jungen Landmann ein so reges Interesse gewann, daß er ihn bestimmte, mit nach Düsseldorf zu gehen und sich ganz der Malerei zu widmen. Mintrop sah hierin seinen höchsten Wunsch erfüllt, und mit eisernem Fleiße wußte er in den untern Klassen der Akademie die erforderlichen Fähigkeiten zu gewinnen, so daß seine genialen Kompositionen, welche bei Schadow und allen Düsseldorfer Künstlern das größte Aufsehen erregten, auch in der Richtigkeit der Zeichnung nach einiger Zeit den Anforderungen genügten, wenngleich die unerschöpfliche Phantasie und poetische Auffassungsweise der mannigfachsten Gegenstände doch stets der Hauptvorzug seiner Werke blieben und über kleine Ungenauigkeiten der Formen und Verhältnisse leicht hinwegsehen ließen. Gesellschap nahm sich des jungen Kunstgenossen mit stets gleicher Wärme an und ist ihm bis zum Tode ein unzertrennlicher, aufopfernder Freund geblieben. Selbst die Verheirathung Gesellschap's änderte in dem innigen Verhältniß nichts, und selten sah man einen der Freunde ohne den andern. Mintrop's erstes Oelgemälde „die Madonna mit Jesus und Johannes" (in der städtischen Galerie zu Düsseldorf) machte durch Zeichnung und Farbe eine höchst vortheilhafte Wirkung und ließ von seiner koloristischen Befähigung mehr hoffen, als er in spätern Gemälden geleistet hat. Ein Engelständchen, ein großes Altarblatt für die Kirche in Werden und viele andere Bilder reihten sich an; vornehmlich aber waren es seine gezeichneten Kompositionen, welche ihn schnell in den weitesten Kreisen ehrenvoll bekannt machten.

In allegorisch symbolischer Weise suchte er gern durch reizende Kindergestalten irgend eine poetische Idee zur lebendigsten Anschauung zu bringen, und so oft er auch z. B. die Wirkungen des Weines, die Maibowle, die Jahreszeiten u. dergl. dargestellt hat, so wußte er doch stets dem Gegenstande eine neue, interessante Seite abzugewinnen. Aber auch in großartigen Kompositionen war Mintrop Meister, und sein Skizzenbuch, welches man jetzt für die Düsseldorfer Akademie ankaufen will, birgt Entwürfe, die, wenn sie zur Ausführung gelangt wären, manch bewundertes monumentales Kunstwerk der neuern Zeit in Schatten gestellt haben würden. Das aber ist ja so oft der Fluch des Genies, erst recht erkannt zu werden, wenn es zu spät ist. Und dies war auch bei Mintrop der Fall. Während er in kleineren Arbeiten und Illustrationen seine Kraft verzettelte, zog sein herrlicher „Christbaum" (große Bleistiftzeichnung) von Ort zu Ort, nach Amerika und zurück und blieb unverkauft. Während jüngere unbedeutendere Talente aus verschiedenen Konkurrenzen als Sieger hervorgingen, weil ihnen die Technik leichter fiel und ihre Vortragsweise daher etwas Bestechenderes hatte, blieben Mintrop's Skizzen unberücksichtigt, und seine gewaltigen Darstellungen der erhabensten Vorwürfe kamen nicht in der Weise zur Ausführung, wie es für Mit- und Nachwelt wünschenswerth gewesen wäre. Italien, die wahre Heimath der Kunst, wo er in den Werken eines Michel Angelo und Raffael, denen er begeistert nachstrebte, die reichste Anregung für seine eigenen Schöpfungen gefunden haben würde, konnte er nicht besuchen, weil ihm die Mittel zur Reise fehlten. Dennoch hat er erreicht, was Wenigen zu erreichen beschieden ist, und seine Wandgemälde im Geschäftshaus des Schafhausenschen Bankvereins in Köln, Handel und Industrie in Kindergestalten allegorisch darstellend, sein Deckengemälde im Hause des Kaufmanns Schmitz in Düsseldorf, seine Wandbilder für den Musiksaal des Geh. Rath Deichmann in Köln, die leider nicht ganz vollendet sind, werden seinen Ruhm ebenso erhalten, wie die vielen zerstreuten Bilder und Zeichnungen, von denen ein großer Theil vervielfältigt worden ist. Sein letztes Staffeleibild, eine symbolische Darstellung der Maibowle, erwarb das Museum in Köln zu einem sehr geringen Preise, wie seine Arbeiten überhaupt nicht hoch bezahlt wurden. Titel, Orden, Medaillen und Diplome hat Mintrop nicht erhalten, dafür wurde er aber von der literarischen Welt stets mit gebührender Anerkennung behandelt, wozu sein Entwicklungsgang nicht minder dankbare Veranlassung bot als seine eigenen phantasievollen Erzählungen, aus denen ein reiches Gemüth sprach. Für alles Edle und Schöne empfänglich, war Mintrop im Umgang von der liebenswürdigsten Freundlichkeit und einer fast jungfräulichen Naivetät, so daß er die Achtung und Liebe Aller, die ihn kannten, genoß, und wer vielleicht den Künstler nicht zu würdigen verstand, der mußte dem Menschen gut sein. Seit vielen Jahren kränkelnd, siechte er langsam an der Schwindsucht dahin. Sein Geist aber blieb bis an's Ende frisch, und rührend war es, wenn er auf dem Krankenlager mit der ihm eigenen Poesie erzählte, welche Kompositionen er noch auszuführen gedenke. Gott hat es anders gewollt, und wir legen auf sein Grab den wohlverdienten Lorbeer zur Palme des ewigen Friedens.

△ **Friedrich Hohe**, Lithograph und Maler, ist am 7. Juni 1870 in München gestorben. Im Jahre 1802 in Baireuth geboren, erhielt er von seinem Vater, der Maler war, den ersten Unterricht in der Kunst und trat 1820 an die Akademie in München über, um sich nach drei Jahren ausschließlich der Lithographie zu widmen. Nach weiteren drei Jahren begleitete er Karl Rottmann (1826) durch die Schweiz nach Genua, Florenz, Rom und Neapel, verkehrte dort viel mit August Kopisch und Platen und unternahm nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1828 die Veröffentlichung der Leuchtenbergischen Galerie, betheiligte sich später auch an der Herausgabe der Dresdener Galerie durch Franz Hanfstängl. Von seiner Hand besitzen wir den Einzug des Königs Otto in Nauplia nach Peter Heß, eine Auswahl von Gemälden von Münchener Künstlern, an welcher Arbeit sich auch A. Brugger betheiligte, eine Anzahl von Aquarellzeichnungen der in der Krypta zu Schwarz-Rheindorf befindlichen Wandgemälde u. A. Seine Arbeiten zeugen von glücklichem Eingehen in die Eigenart der Originale und großer technischer Vollendung. — In späteren Jahren wendete sich Hohe ganz von der Lithographie ab und arbeitete als Landschaftsmaler, doch ohne solche Erfolge zu erringen, wie er sie als Lithograph aufzuweisen hatte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Fr. Peyer im Hof, Die Renaissance-Architektur Italiens. 135 lithogr. Tafeln mit 66 S. Text. Leipzig, 1870. E. A. Seemann. 8.

Das wissenschaftliche Studium der Architektur aus dem Zeitalter der Wiederbelebung der altklassischen Literatur ist neben dem Studium der Kunst des Alterthums und des Mittelalters lange Zeit über alle Gebühr vernachlässigt worden. Zwar besitzen wir mehre ältere sehr große und kostbare, meist französische Werke mit Aufnahmen der besten Renaissance-Bauwerke in Rom, Florenz, Pisa, Genua, Venedig 2c., welchen sich einige neuere größere Werke (von Runge, Osten, Arnold, Gnauth, Förster u. A.) und einige Monographien (z. B. von Geymüller) anschließen; doch ist die Geschichte der Renaissance-Architektur erst in neuster Zeit, nachdem G. Voigt die betreffenden Studien angeregt hatte, durch Jacob Burckhardt nach einigen vorbereitenden Werken (Kultur der Renaissance, Cicerone) in zusammenfassender Weise im vierten Bande von Kugler's Geschichte der Baukunst dargestellt worden. Seitdem herrscht auf diesem Gebiete der Forschung ein regeres Leben.

Gerade bei solchem Stande der Dinge ist ein Werk, wie das vorliegende, welches zwar wenig Neues bringt, daher wissenschaftlich nicht von Bedeutung ist, welches aber die wichtigsten Denkmale der Renaissance-Architektur Italiens in sehr handlicher Form uns vor Augen führt und sich wohl geeignet zeigt, das Interesse und die Liebe für diese Denkmale in den weitesten Kreisen anzuregen, gewiß mit Dank aufzunehmen.*)

Der Architekt Peyer im Hof in Schaffhausen bringt uns in diesem Werke auf 135 Tafeln eine große Anzahl in sorgfältigster Weise, sauber und mit vollem Verständniß gezeichneter Aufnahmen (welche natürlich mit Benutzung der bekannten großen Werke ausgeführt worden sind) der bedeutendsten, meist profanen, Bauwerke in Rom, Florenz, Prato, Pistoja, Pisa, Siena, Bologna, Vicenza,

*) Bei weitem nothwendiger und im höchsten Grade dankenswerth wäre ein ähnliches Werk, welches eine Zusammenstellung der bedeutendensten Renaissance-Bauten in Deutschland, die verhältnißmäßig noch wenig bekannt und noch nie im Zusammenhange publicirt worden sind, brächte. Wie viel auf diesem Gebiete noch zu thun ist, wird ohne Zweifel Lübke's Geschichte der Renaissance-Architektur in Deutschland in ein helleres Licht stellen.

Verona, Mantua, Mailand und Genua. Doch giebt er, um Raum zu sparen, nicht die ganzen Gebäude, sondern nur die wesentlichsten Theile derselben, also Abschnitte der Façaden, Durchschnitte und Grundrisse, in einem mäßigen Maßstabe; in einigen Fällen, wo es besonders erwünscht schien, auch Einzelheiten der Architektur in größerem Maßstabe. Vollständigkeit ist nicht da, wurde vom Verfasser auch nicht erstrebt.

Der beigegebene kurze Text enthält auf vier Bogen die nothwendigsten Bemerkungen über den Ort des Palastes, seinen Erbauer, seine Bedeutung in der Kunstgeschichte u. s. w. nach den neusten Forschungen.

Diese Publikation, welche vom Verleger sehr elegant ausgestattet wurde, — die lithographirten Tafeln von Joh. Moises in München sind vortrefflich — und um den mäßigen Preis von 2 Thalern abgegeben wird, dürfte sich bald viele Freunde erwerben, denn sie eignet sich wegen des kleinen Oktav-Formats (um die Zahl der Tafeln zu verringern sind die einzelnen Blätter auf beiden Seiten bedruckt) und der dabei doch genauen Zeichnung, vorzüglich zum praktischen Gebrauch für Architekten, für Schulen und für Zwecke mannigfaltigster Art. — Der in Aussicht gestellte zweite Band wird als Fortsetzung gewiß in gleicher Weise willkommen sein wie der vorliegende.

R. Bergau.

Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters, Namens des Vereins für das Museum schlesischer Alterthümer herausgegeben von Dr. Hermann Luchs. 12 Hefte. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt. 1868—1869.

Die Publikation ist ihrem Charakter nach zunächst eine historische, unternommen „auf Veranlassung und mit Unterstützung eines Freundes schlesischer Geschichte", mit dem Zweck „die Liebe zur heimatlichen Vergangenheit zu nähren." Es werden Originaldenkmäler mit den Bildnissen schlesischer Fürsten veröffentlicht, begleitet von Biographien in allgemein verständlicher Form, aber aus den Quellen geschöpft. Dabei ist aber der Werth des Mitgetheilten für Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters besonders erheblich. Mit Ausnahme Heinrich's I., aus dessen eigner Zeit nur ein Siegel mit seiner Figur vorhanden ist, während Reliefbilder und Miniaturdarstellungen späterer Zeit keine völlig authentische Ergänzung bilden, werden die Grabmonumente der Persönlichkeiten veröffentlicht, die sich in verschiedenen Kirchen Breslau's oder in Leubus befinden. Darunter ist dasjenige der heiligen Hedwig allerdings nur die Rokoko-Kopie nach einer Arbeit, die wahrscheinlich dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört, und auch einige andre sind erst geraume Zeit nach dem Tode der Dargestellten entstanden, wie das farbige Steinmonument des 1241 im Kampfe wider die Mongolen gefallenen Herzogs Heinrich II. von Liegnitz, eine vortreffliche, hier zum erstenmal publizirte Arbeit, die erst dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. In voller Rüstung ist er dargestellt, mit Purpurmantel, Speer, Herzogshut und Wappenschild, das Haupt auf dem Helme ruhend, unter seinen Füßen ein überwundener Mongole. Unter den Arbeiten in dieser Technik mag es an Werth dem berühmten Grabmal Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zunächst stehen. Letzteres ist fast das einzige hier mitgetheilte Werk, das aus einer ältern Publikation, den für Büsching's Buch „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift" gefertigten kolorirten Kupferstichen, gegeben wird. Wir bedauern dies, denn ob auch nach guter Zeichnung des verstorbenen K. Bräuer, sind dieselben doch in den Farben schreiend und hart, so daß sie zu den übrigen, meist durch Lithographie vortrefflich hergestellten Tafeln nicht stimmen. Außer den Steinmonumenten, die meist von A. Bräuer, B. Mannfeld u. A. gezeichnet sind, finden wir eine erhebliche Anzahl von gravirten Messingplatten, bei welchen alles Figürliche in dem schraffirten, ursprünglich wohl mit Pech ausgefüllten Grunde ausgespart erscheint und nur hie und da wenige Partien, wie das Gesicht, sich in ganz flachem Relief herausheben. Die Publikationen sind nach Abreibungen hergestellt. Die Technik, welche namentlich während des 14. Jahrhunderts beliebt war, wird, laut Nachweis des Herrn Luchs, in gleichzeitigen Quellen als „flandrische Arbeit" bezeichnet. Dies verdient bemerkt zu werden; offenbar ist auch von solcher Kunst, nicht von niederländisch geschulter Malerei die Rede, wenn Fritz Herlen zu Nördlingen als ein Meister genannt wird, der mit niederländischer Arbeit umgehen könne. Zu dem kunsthistorischen Interesse, das diese Publikationen ergeben, kommt manches Resultat, das für Archäologie, Heraldik, Kostümkunde von Bedeutung ist. Gerade für die letztere bieten die mannigfachen geistlichen wie weltlichen und kriegerischen Trachten Material; man findet verschiedenes höchst Seltene, wie den messerartig endenden Spieß Boleslav des Langen u. dgl. Ikonographisch interessant ist z. B. noch die Umrahmung von der Grabplatte des Bischofs Peter Nowak, welche in kleinen Figuren die Vertreter verschiedener Stände als Leidtragende zeigt. Im beschreibenden Text geht der kundige, für Kunst- und Kulturgeschichte seiner heimatlichen Provinz so thätige Verfasser auf alle diese Beziehungen ein.

A. W.

Der Direktor des South-Kensington-Museums, H. Cole, bereitet eine neue großartige Publikation von hoher Wichtigkeit vor, nachdem der Universalkatalog der Kunstbücher kürzlich seinen Abschluß erhalten hat, nämlich ein nach Materien und innerhalb derselben nach den Lokalen alphabetisch geordnetes Inventarium der gesammten noch vorhandenen Gegenstände der Kunstproduktion, deren Entstehung vor das Jahr 1800 fällt. Das Werk wird den Titel führen: Universal Art inventory, consisting of brief notes of works of fine and ornamental art executed before A D. 1800, chiefly to be found in Europe, especially in connexion with architecture and for the most part existing in ecclesiastical buildings . . . edited by Henry Cole. Wie bei dem „Universal Catalogue of books on art" soll auch bei dieser Publikation das System der Proofsheets in Anwendung kommen, zu deren Verbesserung und Ergänzung die Hülfe der Fachmänner aller Länder herbeigerufen wird. Zwei Hefte dieser Probebogen, Mosaik- und Glasmalerei betreffend, sind bereits ausgegeben. Jeder Gegenstand ist kurz beschrieben und die darauf bezügliche Bibliographie hinzugefügt. Die Probebogen können vom Sekretariat des South-Kensington-Museums von Jedermann, der Beihülfe leisten will, portofrei bezogen werden.

Der künstlerische Nachlaß von Schelfhout kommt am 27. Juli im Haag zur Versteigerung. Der Katalog ist von Martin Nijhoff daselbst zu beziehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Ein Verein für französische Kunstgeschichte hat sich kürzlich in Paris constituirt und sein Statut veröffentlicht. Zweck der Gesellschaft ist monographische Arbeiten über französische Kunst und Künstler und diejenigen fremden Meister, die in Frankreich gelebt und gewirkt haben, zu veranlassen und jährlich in ein bis zwei Bänden zu veröffentlichen. Der jährliche Beitrag ist auf 20 Franken festgestellt. Den ersten 150 Mitgliedern, die sich zusammenfinden (membres-fondateurs) sind

besondere Vortheile vorbehalten, die ihnen beim Bezug der Publikationen der Gesellschaft bezüglich des Preises und der Ausstattung der letzteren gewährt werden.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen ist in erfreulichem Wachsthum begriffen. Die Zahl der Mitglieder ist in diesem Jahre auf 4901 gestiegen und es sind 11,800 Thlr. zum Ankauf von für die Verloosung bestimmten Bildern verwandt worden. Das Vermögen des Vereins bezifferte sich am 1. Juli auf 36,450 Thlr.

G. F. **Die Lokalausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft** macht recht gute Geschäfte trotz der Hindernisse mancher Art, wie ich sie neulich bereits andeutete und wie sie sich in Form von offenbar durch Kunsthändler beeinflußten Kritiken, in der von ebendaher bestimmten Praxis der Fremdenführer und Aehnlichem noch täglich hinzufinden. Man spricht von 17 Bilderverkäufen und 700 Fl. Entrée im Laufe des vergangenen Monats. Da die Kosten der Ausstellung für die Genossenschaft kaum der Rede werth sind, wird man sich auf diese Weise bald in den Stand gesetzt sehen, für eine bessere Einrichtung der Oberlichtfenster selber Sorge zu tragen. — Dieser hübsche Erfolg des so jungen Unternehmens ist übrigens ein keineswegs unverdienter; denn trotz der angestrengten Konkurrenz des so lange schläfrigen Kunstvereins ist der Inhalt der Lokalausstellung ein vielseitig interessanter, wie man aus einer kurzen Erwähnung der bedeutenderen Bilder und Namen sehen kann. Der große Salamis-Karton von Kaulbach hat allerdings wegen Mangel an Raum weichen müssen. Auch ein Porträt von Lenbach und eine Kopie desselben nach Tizian haben verkäuflichen Bildern Platz gemacht. An die Spitze der Figurenmalerei ist dafür Conräder mit seiner „Charlotte Corday läßt sich vor ihrem Ende malen" getreten, einem Bilde, dessen eminente Technik nicht die geistreich koloristische Leubach's, sondern jene der neueren Belgier (vor den Cornelianischen und modern französischen Einflüssen) ist. — In der Farbe gleichsam polemisch gegen die verschiedenen Arten des Kolorismus verhält sich Lindenschmit's „Luther bei der Frau Cotta", ein Bild mit breiten, reflexlosen, bunten Farbflächen auf kalkweißem Hintergrund, unter dessen Figuren, was Komposition und Ausführung anlangt, keine mehr Recht hat, für die Hauptsache angesehen zu werden, als Stuhl, Schemel, Katze und ähnliche sorgsam ausgeführte Requisiten des Vordergrundes. Was das Motiv anlangt, — den späteren Reformator als hungrigen demüthigen Jungen mit schmutzigem Hemd und zerrissenen Hosen aufzufassen, so ist es interessant, darin die demokratische Richtung unserer ganzen Zeit ausgesprochen zu sehen, welche keine Helden kennt, nicht zu ihren großen Männern erhoben werden, sondern diese zu ihres Gleichen und womöglich unter sich herabgezogen sehen will. — Wie ein Märchen wirkt ein Bild von Herm. Schneider, — halb wie ein Böcklin, halb wie ein Victor Müller. Durch den Ausdruck des aus dem Schilf tauchenden Satyrs und die völlig erstarrte Hülflosigkeit des nackten Mädchens erscheint die Auffassung des Motivs allerdings etwas cynisch. — Ein vielfach auf Knaus hinweisendes Bild und dessen frühere warme und jetzige blaßbunte Farbe recht angenehm vereinigend ist der „Täufling" von Rögge. Zwei hübsche Einzelfiguren im Rokokokostüm desselben Malers führen uns auf eine Reihe von Genrebildern, die ihre Motive mit Glück aus jener Zeit entlehnen, unter denen besonders Hof, Munsch, Watter und Gaisser hervorragen. Letzterer hat außerdem in seiner „Einquartirung" ein Bildchen ausgestellt, das in vielen Beziehungen eines alten Holländers würdig wäre. — Wenn van der Venne's „verunglückter Transport" halb so groß wäre, so würde ich es zu den besten Bildern der Ausstellung zählen. Auch zwischen Motiv und Größe der Ausführung giebt es ein zartes Verhältniß, welches der Künstler nie ungestraft ignoriren darf. — Geradezu brutal realistisch in Komposition und stereoskopartiger Ausführung ist Fritz Bodenmüller's „Nach der Schule." In anderen technischen Experimenten zeigt sich der Künstler in seinem feinen Bildchen „Auf dem Bodensee" begriffen. — Wenn man übrigens eine Reihe von tüchtigen Figurenbildern von Spangenberg, Schmalzigang, Striebel u. A. zu den meisten oben genannten hinzugefügt, so wird man finden, daß die Zahl derer, mit denen der moderne französische Naturalismus völlig durchgegangen ist, doch nicht die überwiegende ist. Daß man vielmehr noch liebevolle Studien nach Aelteren findet, mag neben dem obengenannten Gaisser auch Ferd. Mayers „Eroberung nach der Schlacht" beweisen. — Weitaus größer ist aber die Schaar der Konservativen im Viehstück und in der Landschaft. Gebler thut es in seinem großen Schafstall den besten Niederländern gleich. Roux's charakteristische Kühe und Kälber sind wohl eher kalt und bunt als irgendwie modern in der Farbe und den Effekten zu nennen. Der klare sonnige Idealismus des trefflichen Frd. Voltz ist hinlänglich bekannt. — Neben ihm auf der Höhe der Stimmungslandschafterei steht Schleich mit zwei koloristisch äußerst fein abgewogenen Bildern, während ein drittes und älteres großes Bild desselben Meisters einer solchen Farbenvollendung noch fern steht. Mit einem in demselben Sinne trefflichen Bilde ist Lier vertreten. Namen, die in dieser Nähe genannt werden müssen, sind C. E. Morgenstern und der Bestrebungen halber Kubinsky, Reder und Wex. — Kann man in dem Kolorismus dieser Gruppe auch eine moderne Errungenschaft erkennen, so ist dieser doch völlig von dem eines Courbet und Corot zu trennen und steht demselben etwa wie Poesie der Prosa gegenüber. — Technische Einflüsse seitens der Franzosen sind bei Karl Miller und Hellrath zu erkennen. Beide haben die neuen Mittel jedoch nur dem alten Können hinzugefügt, und so zählen ihre Bilder, besonders eine duftige Abendidylle des ersteren, in welchem viel von der Seele eines Jan Both weht, zu den besten der Ausstellung. Völlig ihre alten Bahnen gehen in großen Bildern J. Lange, Ebert, Baade, Stademann, Heinlein, Knab, Canton, Meklenburg u. A. Unter den vielen ausgezeichneten Mondscheinbildern, deren feinstes ein Seestück von Xylander ist, findet sich diesmal auch eins von Ferd. Mayer und ein „Tempel von Pästum" von Boshart. Zu nennen sind hier noch die ausgezeichneten Leistungen von F. Andreä und D. Langko. — Wenn ich zum Schluß noch Willroider und B. Fries, als nicht ohne Originalität in modernen Experimenten begriffen, nenne, so habe ich allerdings kaum die Hälfte der Bilder erwähnt, die verschiedenen Spitzen der Ausstellung aber jedenfalls berührt.

Unter den Ausstellungsgegenständen der Plastik verdient wohl zuerst eine Beachtung in weiteren Kreisen eine kolossale Beethovenbüste von Konrad Knoll. Man könnte dem interessanten Werk gegenüber von einer Porträtähnlichkeit des Gesichtes und der Seele reden. Trotzdem Beides offenbar wenig zur plastischen Wiedergabe geeignet erscheint, hat Knoll es doch in eine ruhige, der Größe keineswegs entbehrende Form gezwungen. Etwas unruhig wird die Büste allein durch die scharfe Behandlung der unordentlichen Bekleidung. Verehrern des großen Tondichters ist mit diseem schönen Porträt gewiß ein Gefallen erwiesen. — Seine feine Meißelführung zeigt uns Knoll in zwei Porträtsmedaillons in Marmor. — Eine „Judith" von Feuerstein ist groß aufgebaut und trotz des krassen Motivs — die Judith schreitet mit verächtlichem Zorn über den zuckenden Leichnam des Holofernes hinweg — nicht ohne monumentale Ruhe.

Mehr oder weniger bedenkliche Wege gehen die übrigen Plastiker der Ausstellung. Während Beyrer mit einem übrigens schönen, tief empfundenen „Christus am Kreuz" gothische und moderne Formen zu vereinigen strebt (hier wären auch Riedmüller und Westermeyer zu nennen) ist der anmuthige J. Hirt von der modernen Illustrationswuth angesteckt und modellirt Göthe's „Fischer", „Haidenröslein" und „Hermann und Dorothea". Am geschicktesten und lebendigsten im Aufbau seiner Gruppen — in denen er eine Vereinigung jugendlicher Menschenglieder mit schlanken Bögeln liebt — in jeder Beziehung plastisch begabt, aber doch in seiner äußern Behandlung völlig malerisch, im Faltenwurf rücksichtslos knitterig, in den Köpfen modern, ist Jac. Ungerer. Viel unruhiger in jeder Beziehung, aber mit völlig ebenbürtigem Talent arbeitet Wagmüller. Bis zum Extrem malerisch und naturalistisch in der Auffassung und Ausführung sind seine drei ausgestellten frappirend lebenswahren Porträtbüsten. — Zu nennen wären von weiteren Ausstellern noch etwa H. Hirt mit einer sauberen Elfenbeinmadonna und einem Flötenbläser, Hautmann, Meßner und Lutt. —

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber ein neues Bild von Hans Makart giebt ein Kritiker der Wiener „Presse" folgendes launige Votum ab: „Wir würden das Werk „„die leichtfertige Mutter"" nennen. Eine hübsche jugendliche Dame, welcher es zu heiß geworden ist, so daß sie einen ziemlich gebrauchten Fenstervorhang als Feigen-

blatt verwendet, sitzt malerisch hingegossen da und denkt an gar nichts. Diese Beschäftigung nimmt sie dermaßen in Anspruch, daß ihr das Mißgeschick ihres Söhnleins ganz entgeht. Das arme Kind ist nämlich über und über mit Bratensauçe begossen worden, heult darüber, daß es einen Stein erbarmen könnte; Thränen und braune Brühe rinnen zusammen und machen den ohnehin garstigen Buben zu einem Monstrum. An den Schultern sind ihm zwei Bratenstücke haften geblieben, welche beinahe die Gestalt von Flügeln haben, weßhalb der Maler in satirischer Laune das Bild „Venus und Amor" taufte. In der That ist es ihm augenscheinlich darum zu thun gewesen, seine Widersacher durch ein moralisches Bild zu entwaffnen. Man braucht sich nur hinzuzudenken, daß der arme Kleine die schmutzige Taufe heiß erhalten habe, verbrüht worden sei, und man wird von gerechter Entrüstung gegen ein Weib erfüllt werden, welches das eigene Kind so schmählich vernachlässigt, weil dasselbe mißgeformt ist".

+ **Berlin.** Wie in den Zeitungen verlautet, soll das alte Gießhaus hinter dem Zeughause zum Abbruch verkauft werden. Ein interessantes Stück berliner Baugeschichte würde mit diesem ehrwürdigen Gebäude, einem Werke Schlüters, die Entstehungsstätte des Denkmales des großen Churfürsten (denn es war die Werkstätte des Gießers Jacobi), zu Grunde gehen.

B. M. **Berlin. Das Schillerdenkmal** soll endlich am 10. November d. J., und zwar gemäß des Antrages der städtischen Behörde mitten auf dem Gensdarmenmarkt (nicht über dem ursprünglichen Grundstein) enthüllt werden. — gaudeamus igitur!

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 57.
Die Kunst der Siebenbürger Sachsen. — Schutz der bildenden Kunst gegen Nachahmung.

Gewerbehalle. 7. Heft.
Ueber Brunnen und deren künstlerische Durchbildung. Von Bal. Teirich (Mit Illustr.). — Moderne Füllung (Chr. Lehr). — Romanische Kapitäle aus St. Martin zu Segovia. — Krönung der Oberwand in S. Maria della Catena zu Palermo — Renaissance-Kapitäle vom Palast Scrofa zu Ferrara. — Marmorfüllung aus der Madonna dei Miracoli zu Venedig. — Ciborium der neuen Kirche St. Pierre de Montrouge in Paris (Architekt Vaudremer). — Bronzeverzierungen im Hause des Prinzen Napoleon (A. Normand). — Moderne Goldwaaren (C. Ostermayer). — Reicher Lehnstuhl, Stuhl und Tabouret (R. Reinhardt). — Mappenständer (A. Gnauth). — Thür der Capella Colleoni in Bergamo. — Bronzeleuchter (F. Reutsch). — Geschmiedetes Balkengeländer (Ed. Puls). — Buffet aus der Sammlung des South-Kensington-Museums (17. Jahrhundert). — Stühle aus der Abtei von Glastonbury und der Meisterkirche (17. Jahrhundert). — Runder Tisch und Nähtisch (Fr. Steffan).

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 24—26.
Altdeutsche Webemuster, von Fr. Fischbach (Mit 1 Farbendruck). — Ornamentale Holzeinlagen. — Porzellan (Mit Abb. einer chines. Porzellanvase aus dem Museum Minutoli in Farbendruck).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 75.
Ueber den Einfluss der Neigung des Apparats. — Der Chlor-Brom-Prozess, von Carey Lea. — Notiz über Negativ-Retouche, von J. Grasshoff. — Das Helioskop.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Juni.
Salon de 1870, par M. R. Ménard (Mit Holzschnitten nach Tony Robert-Fleury und M. Blanc). — Gramaire des arts décoratifs (2me art.), par M. Ch. Blanc (Mit Holzschn.). — Prud'hon, (3me art.), par Ch. Clément (Mit einer Radirung von L. Flameng nach einer Skizze des Meisters „le reveil de Psyché"). — L'exposition de Bordeaux, par M. Ph. Burty. — La porte et place de France sous le règne de Henry IV, par MM. P. Lacroix et Poirson (Mit Holzschn. und einer Radirung (Facsimile) von Huguet d. ä.). — Un tableau de Lucas Kranach, par L. Viardot.

Chronique des Arts. Nr. 22—26.
Fronton de l'hôtel académique de Douai, par M. L. Despres. — Philosophie de l'architecture en Grèce (par E. Boutmy). — Nécrologie (P. R. J. Monvoisin, jeune; J. F. Regnier; Tenerani; J. E. Pannier). — Un inventaire universel des Beaux-arts. — Documents pour l'histoire des arts en Touraine (par M. Ch. L. Grandmaison). Société de l'histoire de l'art français. — L'album du Salon de 1870 (par M. Boetzel). — Un conservateur à nommer au musée du Louvre. — Décisions récentes du ministère des Beaux-arts. — Jules de Goncourt. — Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1870.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 11. u. 12.
Nécrologie artistique. — Union des artistes Liégeois. — Le musée de Cassel. — La peinture Flamande. — Bibliographie: Ingres; Grammaire des Arts.

Antwort auf die Anfrage in Nr. 17 der Kunstchronik.

In dem Lokale des Kunstvereins zu Münster hängt seit einigen Jahren ein Portrait von Christian von Braunschweig, welches einem hiesigen Gymnasiallehrer gehört, zum Verkaufe aus. Das Bild ist gemalt 1619 von dem bekannten Portraitmaler Moreelse. (Vide Nagler IX, 457) Von Nagler wird auch erwähnt, daß S. Passaeus (Simon de Paß) ein Portrait des genannten Herzogs nach Moreelse gestochen habe. Der Herzog ist auf diesem Bilde dargestellt als Kniestück, lebensgroß, in voller Rüstung seitwärts stehend, der Kopf fast en face genommen. Der Dargestellte lehnt die linke Hand auf einen roth bedeckten Tisch, auf welchem sein Helm steht und der Handschuh der rechten Hand liegt, in welcher letzteren er ein großes Pistol hält. Das Bild ist ziemlich gut erhalten und niemals restaurirt noch gefirnißt. In dem Vorhang des Hintergrundes ist ein fingerlanger Riß. Ebenso ist oben im Hintergrunde etwas Farbe abgesprungen, leider auch ein wenig im Gesicht auf den Wangen und dem Kinn. Jedoch sind diese Stellen nur klein, so daß an der Form und dem Ausdruck des Gesichtes durchaus nichts verloren gegangen ist. Der Rahmen ist nichts werth. Zu weiterer Auskunft ist gern erbötig

Zehe, Generalvicariats-Assessor in Münster.

Inserate.

Den Herren Korrespondenten
der „Zeitschrift für bildende Kunst" zur Nachricht, daß der Unterzeichnete von seiner Reise heimgekehrt ist.
E. A. Seemann.

Nr. 20 der Kunstchronik wird Freitag den 5. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. August.



Nr. 20.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der „Salon" von 1870.

III.

Paris, im Juli.

Die „Badende", deren genußreichen Anblick wir **Bouguereau** verdanken, ist die gediegenste Leistung aus der langen Reihe nackter Schönheiten. Es wäre müssig, sie mit ihrer älteren Schwester (1864) zu vergleichen, doch läßt sich auf beide, mit einer leisen Aenderung, das schmeichelhafte Urtheil der Herzogin von Aiguillon anwenden: „Sie hätten sie (die Manon Lescaut) vielleicht noch schöner schreiben können, doch Niemand konnte sie so schön schreiben", sagte jene zum Abbé Prevost. Bouguereau ist in der That der Bannerträger der klassischen Kunst und wird selbst von der stolzen Garde der Anciens prix de Rome als solcher anerkannt. Es könnte uns nicht beifallen, seine Verdienste zu schmälern: wir möchten ihn nur den Ponsard der Malerei nennen. Gründliche Kenntnisse, schöne Begabung, reiches Schaffen zeichnet beide aus; allein die Originalität, der zündende Funke der Begeisterung sind so dem Dichter wie dem Maler versagt. Daß der Letztere trefflich zeichnet, fein modellirt, daß seiner weichen Farbengebung höchstens etwas mehr Kraft und Frische zu wünschen wäre, dafür liefert diese „Badende" wieder einen vollgültigen Beweis: sie steht lebensgroß, den rechten Fuß auf einem erhöhten Stein, im Helldunkel gehalten, vor uns und ordnet mit beiden Händen das lange röthlichbraune Haar. Ein Sonnenblick trifft die Kehrseite der Arme und der linken Hüfte und bleibt an einem weißen Linnen hängen, das neben der holden Gestalt am Boden liegt und der Wärme des Fleischtons gar sehr zu Statten kommt.

Die gleichfalls vielbesprochene „Wahrheit" von **Lefebvre** kommt dieser so glücklich erfundenen Figur kaum nahe. Abgesehen davon, daß sie ganz und gar der „Wachsamkeit" des oft mit dekorativen Arbeiten beschäftigten Puvis de Chavannes nachgeformt ist, leuchtet uns die Stellung dieser nackten „Wahrheit" nicht ein. Sie hält sich mit der einen, hoch erhobenen Hand an das stramme Seil, an dem sie sich in den Brunnen herabgelassen, und hebt die andere, die uns einen Spiegel vorhält, noch höher. Die unnatürliche Haltung ihrer Arme läßt sie engbrüstig erscheinen, wogegen allerdings die weniger beleuchteten Beine kurz und dick, das rechte Knie sogar geschwollen sind. Doch ist die Zeichnung der ganzen Figur mit kühner Sicherheit durchgeführt, und die perspektivische Abtönung der Pläne, namentlich des Oberleibs, gelungen zu nennen.

An tieferem Ausdruck, stimmungsvollerem Ton übertrifft die beiden Bilder **Landelle's** „Velleda", eine geschmackvoll, reich, wenn auch etwas theatralisch ersonnene Gestalt. Die drohende Linke der in vollem Lichte gesehenen Priesterin schleudert den Feinden ihres Volksstammes fast ebenso lebhafte Verwünschungen zu, wie dieser zuckende Mund, wie dieser stechende Blick. Der Künstler hätte es sich wirklich ersparen können, seiner Heldin eine Rolle in die andere Hand zu drücken, auf der da zu lesen: Vae Victoribus! ja sogar: Vae Romanis! Die „Kalypso" des bekannten **Henry Lehmann** ist eine sehr sorgfältig ausgeführte „Akademie". Indem wir diesen Ausdruck, der uns beim ersten Anblick des Bildes einfiel, beibehalten, gestehen wir, darüber nicht im Klaren zu sein, ob er mehr Tadel ausdrückt oder mehr Lob. Die letzten der großen im Auftrage des Staates unternommenen Bilder des vielbeschäftigten Künstlers, die im Palais de justice, sind jedenfalls bedeutender. Selbst die Meister

der Kunst erhalten sich nicht immer auf der gleichen Höhe. Ein Gemeinplatz, den wir, in geringerem Maße, auf Bertrand anwenden wollen, jenen Lyoner Maler, dessen „Tod der Virginia" im vorigen Jahre so übertrieben gefeiert worden. Wie alle Werke seiner Hand, besaß auch dieses Bild eine gewisse einschmeichelnde Glätte der Behandlung, aber an der ganzen, Alle so ergreifenden Komposition war auch nicht eine Linie neu. Die rührendschöne h. Cäcilia von Stefano Maderno — die auch Julius Hübner als „gefallene Germania" benützte, — hatte das Wunder des übermäßigen Beifalls gewirkt. Solche Ehren verlangt Bertrand weder mit seinem „Tod der Manon Lescaut", an dem die Kostüme das Beste sind, noch mit seinem „Gretchen im Kerker", das er uns als ein kränkliches Kind, das sich nicht mehr auf den Beinen halten kann, vorträgt, oder richtiger, vorlegt.

Noch müssen wir, ehe wir zu den Bildnissen übergehen, zweier modernen, sehr modernen Größen gedenken, des ungleich begabteren E. Hebert und des vielleicht noch beliebteren Chaplin.

E. Hebert, der darauf verzichtet haben soll, sich ein Patent auf die ausschließliche Benützung des von ihm entdeckten schwächlichen, sentimentalen, an einem poetischen Zehrfieber leidenden Italiens zu nehmen und für diese edle Uneigennützigkeit mit der Direktorstelle an der französischen Akademie in Rom belohnt wurde, dieser Chopin der Malerei, dessen Mal'aria das am häufigsten nachgeahmte Bild des Luxembourg ist, hat den „Salon" mit zwei Bildern beehrt, die schon in sofern Erstaunen erregten, als er sich endlich einmal wieder gesunder Modelle bediente. Die kernfeste Diana, die in seinem, „der Morgen und der Abend des Lebens" benannten, lebensgroßen Bilde die Hauptperson spielt, ist ein sehr glücklicher Griff des äußerst gewandten Künstlers. Ja sogar die Alte, die ein wenig hinter ihr auf der Erde hockt, ist eine lebendige Gestalt; allein, wie häßlich sie ist! Soll man darin etwa eine poetische Idee finden? Doch was reden wir von einer Idee überhaupt? Wenn sich die beiden Figuren die Hände hielten, hätte das allenfalls einen poetischen Gedanken vermitteln können; in der Stellung, in der sie der gefeierte Virtuos bringt, bezeichnen sie höchstens einen Gegensatz, der freilich mit allen geistreichen Mitteln ausgeführt ist, über die Hebert wie kein Anderer verfügt. Dem zweiten Bilde, der „italienischen Volksmuse", möchten wir noch eingehendere Vorwürfe machen, wäre es nicht von einer so reizenden Behandlung der Farbe. Es stellt eine junge Römerin vor, die Mandoline im Arm. Der bräunliche, etwas vorgeneigte Kopf mit seinen beiden bildschönen, aber auch zum Erschrecken großen Augen, ist wie aus weichem Wachs gebildet; Hals und Busen schimmern unter einer feinen, gelblichen, weichen Mandelhaut, und diese die Saiten versuchende Hand, man möchte ihr eine Seele andichten! Allein alles das genügt Hebert nicht, um seiner Wirkung gewiß zu sein. Eine Reihe schwarzer Perlen muß den Glanz des Halses heben; die schlanken Ohrgehänge scheinen zu schwanken, und schimmern und glänzen höchst unbescheiden in jenem von rückwärts einfallenden Sonnenstrahl, der das lose, leichte Halstuch der Muse auf der linken Achsel in eine blendendweiße Kreideschicht verwandelt.

Für Hebert ist jede Komposition nur ein Farbenmotiv, das er entweder durch willkürliche Dissonanzen ebenso überraschend unterbricht, wie abschließt, oder in süßlicher Traumseligkeit verdüftelt. Ein einfaches Thema schlicht und gerecht durchführen, das wäre tief unter seiner . . . . Manier.

Der rosentrunkene Chaplin ist fast ein eben so großer Liebling der Damen, wie der bleiche Hebert; er hat aber auch nur das mit ihm gemein. Während der Letztere sein Instrument meisterhaft spielt, haben wir von dem Ersteren noch kein einziges Bild gesehen, das redlich gezeichnet, wo auch nur die Hauptpläne der Formen angegeben wären, das sich über das Anmuthige erhoben hätte, oder nicht am Lüsternen hangen geblieben wäre. Aber da er nur Kinder, junge weibliche Wesen und Göttinnen, und sie alle ausschließlich mit nichts als lichten — aber trockenen, harten Farben malt, dürfen wir nicht in Abrede stellen, daß Monsieur Chaplin sogar das Haupt einer ganzen Schule geworden ist. Gegen die Mode helfen alle Theorien nichts. Unwillkürlich fällt uns, selbstverständlich ohne unmittelbaren Bezug auf das Vorgehende, das verständige Wort Rossini's ein: „Se Wagner piacera, Wagner avra ragione".

Unter den Bildnissen dieser Ausstellung sind einzelne ganz vortrefflich; vor allen das der Herzogin von Vallombrosa, das neuerdings die Ueberlegenheit Cabanel's in diesem Fache bewährt. Es ist ein Bildniß von einer solchen Unmittelbarkeit und Wahrheit der individuellen Lebensauffassung, von einer so ruhigen, milden Farbenstimmung und von solcher Gediegenheit in der materiellen Vortragsweise, daß wir es sehr hochstellen. Wenn der Meister klüglich vermeidet, daß die Weichheit seiner Behandlung in Flauheit ausarte, wird ihm Niemand den ersten Rang unter allen Künstlern streitig machen, die eine weibliche Gestalt lebendig auf die Leinwand zu übertragen verstehen. Ihm zunächst dürfte Thirion kommen, dem wir das anspruchslose, seelenvolle Portrait einer Frau verdanken, die weder schön, noch hübsch, nicht einmal eitel ist, und doch Jedem, der es mehr als im Vorbeigehen ansieht, zu Herzen spricht. Die zahlreichen Bildnisse, die, wenn gleich nur Mittelgut, durch die Dargestellten Aufsehen erregen, übergehen wir absichtlich, um noch der vorzüglichsten der in alle Weltgegenden schweifenden Genremaler erwähnen zu können. Unter diesen wollen wir einen jungen Künstler, der durch geschmeidig markige Behandlung, durch eine gewisse ganz eigenthüm-

liche malerische Wirkung fesselt, zuerst nennen. Pille, der erst zum zweitenmal an die Oeffentlichkeit tritt, schildert die Scene, wie Sancho Pansa der Herzogin seine Abenteuer erzählt. Das geistreich belebte, in Stoffen und Beiwerk meisterlich ausgeführte Bild erhält leider durch den Fehler, daß alle Köpfe gleich fett, weich und grau sind, ein fleckiges Aussehen; doch hat dieser junge Mann ein zu reiches Talent, um sich nicht vollends herauszuarbeiten. An Vorbildern, die er sich zum Muster nehmen kann, fehlt es im Genre nicht: Claude's „Rückkehr von der Jagd" legt ihm all' den Gewinn vor Augen, den der Künstler aus einer ruhigen Lichtwirkung, aus fein abgestuften Tönen ziehen kann; Eugène Giraud's „Beichte vor dem Stiergefecht" mag ihm beweisen, wie gut sich die Glätte der Behandlung mit der Kraft des Ausdrucks verträgt.

Ein ganz ausnahmsweiser Erfolg ist, und das mit vollem Rechte, einem Bilde Vibert's zu Theil geworden, auf dem der arglos schlafende Gulliver ganz gemüthlich schnarcht, während die liliputanischen Großen, die ihn mit allen möglichen Stricken und Maschinen an den Boden fesseln ließen, das Erwachen des Riesen schon ungeduldig erwarten. Das Bild ist so reich, so geistreich erfunden, daß es Swift selbst freuen würde. Was die Art anbelangt, in welcher der phantasiereiche Maler all diese neugierigen Zwerge und superklugen Gelehrten mit dem menschlichen Wunderthier beschäftigt zeigt, wie er den ganzen glänzend kostümirten Ameisenhaufen behandelt, so läßt sie sich nur mit der seltenen Kunstfertigkeit Zamacois' vergleichen, mit dem Vibert überhaupt eine so auffallende Verwandtschaft hat, daß schon manches ihrer gemeinschaftlich gemalten Bilder für das Werk des Einen oder des Andern gehalten und gepriesen wurde. Das macht für Alle, die sich unseres ersten Artikels erinnern, jedes weitere Lob Vibert's überflüssig.

Eug. Obermayer.

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft.

II.

(Schluß).

Auf keinem Gebiete der Staffeleimalerei herrscht gegenwärtig in Wien eine größere Rührigkeit und ein lebhafterer Streit der Meinungen und Richtungen, als auf dem der Landschaft. Hört man unsre jungen Verehrer des Paysage intime, so scheint es mit dem landschaftlichen Stylbilde für immer aus zu sein. Leiht man wieder den Stylisten sein Ohr, so haben die Intimen gar kein Anrecht auf die Zukunft. Im Uebrigen ist auf beiden Seiten dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Sie gedeihen indessen vorläufig ganz lustig neben einander; und was das Allertröstlichste bleibt: auch außer dem Parteirevier kämpft sich manches gesunde Talent rüstig zu tüchtigen Leistungen und wohlverdienter Anerkennung durch, und selbst an scheinbar ausgetretenen Pfaden sprießen frische Keime und Blüthen aus dem Boden.

Bevor das imposante Bild von Gude („Sturm an der Norwegischen Küste"), welches unser Karlsruher Korrespondent bereits den Lesern geschildert hat, zur Ausstellung kam, übten die Werke der jüngeren Wiener Schule, namentlich die von Ruß, Jettel und Lichtenfels die größte Anziehungskraft auf das Publikum. Der Letztgenannte darf allerdings mit den beiden Schülern Zimmermann's nicht in dieselbe Altersklasse gesetzt werden; er ist noch ein Schüler Steinfeld's, war später in Düsseldorf und hat auch von der Münchener Schule, namentlich von Schleich, Einwirkungen empfangen. Trotz der Gefahr des Eklekticismus, welche in einem solchen Entwicklungsgange liegt, sehen wir Lichtenfels mit Glück seine tüchtige Individualität zur Geltung bringen. Das Hauptbild von ihm, welches im großen Ausstellungssaal dem Eintretenden sofort entgegenleuchtete, eine Ansicht von Lundenburg, darf in dem sonnigen Duft seines Tons und in der soliden malerischen Durchführung den erquicklichsten Leistungen der deutschen Landschaftsmalerei der Gegenwart beigezählt werden. Gleich darunter hing ein allerliebstes Bildchen von Jettel: „Motiv bei Dieppe", mit herrlichem Ausblick auf das Meer an schroff aufsteigender Küste; im Vordergrunde zwei etwas dick ausgefallene Maulesel. Während Jettel nur mit diesem einen (zudem älteren) Bildchen auftrat, ließ R. Ruß sein eminentes Talent in vier größeren und kleineren Werken (sämmtlich mit Motiven aus Eisenerz) leuchten. Der branstige Ton des Erdreichs und Gemäuers, der manchen Beschauer dieser Bilder beim ersten Anblick unangenehm berührt haben mag, und zu dem das lebhafte Grün der Vegetation einen energischen Gegensatz bildet, erklärt sich aus der Beschaffenheit des erzhaltigen Gesteins der Gegend. Aber was vom Standpunkte der Naturtreue unanfechtbar sein mag, ist bekanntlich nicht immer glücklich gewählt vom Standpunkte der Kunst. Ruß brachte es daher trotz aller Brillanz der Technik, besonders in den beiden größeren Bildern, zu keinem ganz befriedigenden Resultate; die Wirkung ist durch Einzeleffekte und übertrieben fleißig ausgeführtes Detail zerstückt; es fehlt der beseelende Hauch einer großen und innigen Naturanschauung. Entschieden glücklicher war der Künstler in den zwei kleineren Bildern, von denen eines von der Akademie für ihre Sammlung angekauft wurde. — Von den jüngeren Genossen der Letztgenannten sind noch Schindler mit seiner „Partie im Prater", Ribarz und Ladislaus v. Paal hervorzuheben. — Meister Albert Zimmermann hatte eine durch Linienschönheit und Feinheit des Tons ausgezeichnete Ansicht des steinernen Meeres bei Berchtesgaden ausgestellt; Hansch vier durch die schlichte Wahrheit ihrer Auf-

fassung ansprechende Gebirgsbilder; Munsch eine Anzahl frisch und anspruchlos der Natur abgewonnener Ansichten aus der Umgebung von Wien. Die übrigen Wiener Landschafter waren zwar durch keine gerade erheblichen Leistungen vertreten; aber im Ganzen gewährte die Schule den Anblick einer, trotz aller Buntheit der Bestrebungen, unbeirrt aufstrebenden Thätigkeit.

Von den Franzosen waren Corot, Diaz, Rousseau, von den Deutschen vor Allen Ebel, Cloß („Winterabend") Seibels, Schleich, die Thiermaler Fr. Voltz, Lossow und Brendel in ausgezeichneter Weise repräsentirt, ohne daß die Ausstellung in diesen Gebieten einen neuen Gesichtspunkt dargeboten hätte. Auf einer neuen Bahn fanden wir dagegen den Münchener Bernhard Fries, den die Leser aus dem Cyklus italienischer Landschaften, von welchem die Zeitschrift eine Probe gab, vornehmlich als Anhänger der Schule Rottmann's kennen. Er stellte zwei schlichte, durch feine Beobachtung und äußerst sorgfältige Durchbildung anziehende Naturbilder „Morgen und Abend im Heidelberger Walde" aus, welche sich ebenso sehr von der flüchtigen Stimmungsmalerei der Franzosen wie von der glatten, gläsernen Vortragsweise unsrer gewöhnlichen Salonlandschafter fern halten. Leider waren die Bilder nicht glücklich gehängt, so daß von den Augen des großen Publikums wohl nur selten ein flüchtiger Blick auf ihre anspruchslose Erscheinung gefallen sein mag.

Die Plastik bildet immer noch die schwächste Seite der Wiener Kunst, so manches hoffnungerweckende Talent sich auch in jüngster Zeit hervorgethan und die ersten frischen Lorbeern gepflückt hat. Diese Ausstellung bot an größeren Skulpturwerken absolut nichts Neues von hervorragender Bedeutung dar. Wie immer liebenswürdig und geistreich erwies sich Otto König in einigen kleinen allegorischen Reliefs („Harmonie", „Heitere und ernste Kunst"). Durch ihre scharfe Charakteristik und saubere Ausführung zeichneten sich die Statuetten in Terralotta und Elfenbeinmasse von A. v. Wahl in München aus; sie führen uns die Typen deutscher und fremder Völkerstämme in ihren Nationalkostümen mit oft schlagender Wahrheit und Lebendigkeit vor Augen.

In der Abtheilung für die graphischen Künste bildete Henriquel Dupont's neustes Meisterwerk, der Stich nach Paolo Veronese's „Gastmahl zu Emaus" im Louvre, unstreitig den Höhepunkt. Es ist als die Arbeit eines Greises ein wahres Wunder von Sicherheit und Feinheit der Stichelführung und giebt das Original mit einer Treue im Detail und mit einer Zartheit der koloristischen Abstufung wieder, wie sie von keiner der bisherigen Reproduktionen des herrlichen Bildes auch nur entfernt erreicht wurde. Die im frischen Aufstreben begriffene Wiener Kupferstecherschule war, abgesehen von zwei vortrefflichen Zeichnungen von Claus und Jasper, namentlich durch zwei Arbeiten des fleißigen und begabten Sonnenleiter vertreten. Das eine dieser Blätter, nach den „Jungen Katzen" von Knaus, hatte schon auf der vorjährigen Ausstellung in München die Blicke der Kenner auf sich gezogen. Es gehört entschieden zu den vollendetsten Leistungen des deutschen Grabstichels aus jüngster Zeit. Der Kunsthändler Käser in Wien, auf dessen Bestellung der Stich nach einer Zeichnung von L. Jacoby und unter dessen Direktion ausgeführt wurde, hat auch das ebenfalls ausgestellte Pendant dazu herausgegeben, den Stich von E. Willmann in Karlsruhe nach dem „Frühling" von Knaus. Es ist das früher von uns erwähnte köstliche Bildchen eines Kindes, das im hohen Wiesengrase Blumen pflückt. Der Stecher hat die ungemein delikate Aufgabe auf's glücklichste gelöst. Die Blätter bilden zwei reizende Gegenstücke. Das zweite Blatt von Sonnenleiter, welches wir mit Freude begrüßten, war eine Probe aus dem Album von Stichen nach modernen Meistern, welches der Wiener Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Gemeinschaft mit dem Hamburger Kunstverein unternommen hat. Da wir demnächst in der Lage sein werden, einen Abdruck dieser Platte den Lesern der Zeitschrift vorzuführen, beschränken wir uns hier auf die Bemerkung, daß die Arbeit Sonnenleiter's den geschmackvoll gewählten Gegenstand — eine Kindergruppe aus Laufberger's Opernvorhang — in der gelungensten Weise reproducirt.

Eine in ihrer Art musterhafte Publikation ist auch das Prachtalbum, in welchem der Rheinisch-westfälische Kunstverein Rethel's grandiosen Freskencyklus im Rathhause zu Aachen xylographisch herausgiebt. Eine Probe dieser von der Brend'amour'schen Anstalt ausgeführten Holzschnitte war voriges Jahr in München ausgestellt und erweckte die höchsten Erwartungen, welche das auf der Wiener Ausstellung vollständig vorliegende Werk in jeder Hinsicht erfüllt hat. Der Holzschnitt ist auf Grundlage der Kartons in einfachen kräftigen Konturen gehalten und giebt nicht nur die Komposition, sondern auch den Zug der Handschrift des großen Meisters oft mit überraschender Treue wieder. Ganz besonders gilt dies von denjenigen Stöcken, welche von A. Baur gezeichnet sind, während die Zeichnungen J. Kehren's hie und da an einer gewissen Kleinlichkeit und Unsicherheit der Behandlung leiden. **L.**

Korrespondenzen.

Berlin, im Juli 1870.

B. M. Nicht über vielerlei zu berichten, ist heute meine Absicht, sondern nur einige bemerkenswerthe Novitäten zu begrüßen, die sich kürzlich — trotz der Annäherung der großen Ausstellung — hier eingefunden haben.

Bei den Künstlern nimmt weitaus in erster Linie und in ungewöhnlichem Grade das bereits während seiner Ent-

stehung vielgenannte neueste Kapitalwerk Wilhelm Camphausen's die Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist ein sehr kolossales Reiterportrait Friedrich's des Großen. Der König, in der Epoche seines Lebens etwa gegen das Ende des siebenjährigen Krieges, auf einem stellenweise gelblich gefleckten Schimmel reitend, sprengt ziemlich direkt aus dem Bilde hervor, begleitet von seinen Generalen, unter denen links Seidlitz rechts Ziethen noch sehr wohl erkennbar und treffend charakterisirt sind. Rechts im Hintergrunde ist ein Grenadierregiment aufmarschirt, dessen erste Glieder durch den aufgewirbelten Staub hindurch sichtbar werden.

Das Bild hat unsere Tageskritik, die ihr Bestes darin leistet, die relative Größe in all den Kleinigkeiten zu entdecken, die auf den Markt kommen, etwas aus der Fassung gebracht. Ein günstigeres Urtheil konnte Camphausen über sein Werk nicht wünschen. Das Bild ist vom Könige für einen Hauptsaal des Berliner Schlosses bestellt, hat also Sinn und Bedeutung eines Monumentes, und aus diesem Gesichtspunkte heraus ist es allein richtig zu beurtheilen. Der Künstler hat den Lebensnerv seiner Schöpfung vollkommen richtig erkannt; die Monumentalität des Eindrucks, die Großartigkeit der Sinnesweise hat ihm in erster Linie gestanden, und in dieser Beziehung kann nicht wohl mehr von ihm verlangt werden, als er geleistet hat.

Wenn man sich auf Hervorbringungen der neueren Kunst beschränken will, so sind nicht viele Pendants für dieses malerische Monument aufzuzählen; nehmen wir aber auch gleich das Beste, so darf Camphausen sich dreist den Vergleich gefallen lassen. Was ist David's berühmter Napoleon auf dem St. Bernhard? Eine pomphafte Theaterscene; das sich recht zur Unzeit bäumende Roß, der zusammengekauerte Reiter, und als äußerstes Mittel des Pathos jene Epigraphik à la Kieselack, zu der die Namen der größten Feldherrn der Vergangenheit in majorem novi Caesaris gloriam gemißbraucht werden; das Ganze aber in der steifsten akademischen Weise gemalt, deren David nur irgend fähig war. — Hier aber sehen wir einfach, ohne gesuchte Beziehungen und erkünstelte scenische Effekte den königlichen Feldherrn an der Spitze seiner Armee, die für die Phantasie durch die neben ihm sichtbaren Gestalten genugsam angedeutet ist; ohne übertriebene Hast, in sicherer Haltung und unbedingter Beherrschung seiner Person und seines Thieres sprengt er die Front der Truppen hinab; und auch jene unmonumentale Bedrohung des Beschauers, die man in der Gangart des Pferdes hat finden wollen, ist meines Erachtens vollkommen durch die eingeschlagene Richtung desselben aufgehoben, der zufolge der König in nächster Nähe vorbeizureiten, nicht aber den Standort des Betrachtenden zu gefährden den Anschein hat.

Sehen wir nun aber von der sehr vortrefflichen Staffage ab, lediglich auf das königliche Portrait, so wirkt dasselbe so einheitlich, kräftig und erfreulich, daß im Totaleindruck schwerlich mit Recht etwas Wesentliches vermißt werden dürfte. Ich schweige davon, daß die überaus schwierige Zeichnung des Pferdes in seiner gewagten Verkürzung von der vollkommensten Meisterschaft zeugt, daß Bewegung, Form und Ausdruck, zumal des Kopfes, die edelste Pferdenatur in vollendeter Weise vorführen, daß bei den unscheinbarsten Mitteln die Luftperspektive so vorzüglich ist, daß man den Vorderleib des Rosses aus dem Bilde herausragen zu sehen meint: auf die Figur des Reiters kommt es an, sie muß sich als das Dominirende erweisen, und sie thut es. Der Zusammenhang zwischen Mann und Roß, die Herrschaft eines Willens in der Gruppe kommt so schlagend zu Tage, wie es nur ein gewiegter Kenner der Reitkunst bewirken konnte, und Alles weist auf den Reiter als den lebendigen Mittelpunkt des Ganzen hin.

Man hat den Vorwurf erfunden, der Reiter scheine zu unbedeutend gegen das kolossale Pferd. Soll damit ein thatsächlich unrichtiges Größenverhältniß zwischen beiden Körpern gerügt werden, so ist der Vorwurf offenbar unbegründet und kann im Ernste nur von Jemandem erhoben werden, der einen unzulässig nahen Standpunkt dem Bilde gegenüber gewählt hat. Ein anderes aber als das natürliche Verhältniß wird doch die mit der Kunst realistisch gewordene Kritik im Ernste nicht verlangen wollen. Indessen ist es überflüssig, gegen die Kritik zu polemisiren. Es sei uns nur noch gestattet, Einiges über das Bild selbst zu äußern.

Ich fange an mit einem Punkte, der mir nicht ganz befriedigend scheint: der Kopf, von gewaltiger Kraft, mit herrschendem Blick und voll energischen Lebens, hat doch gleich demjenigen in dem Bilde des Künstlers auf der vorigen Kunstausstellung (Friedrich der Große im Margarethenkloster zu Prag bei der Leiche Schwerin's) etwas Stieres im Auge, was der Künstler sicher für historisch hält, — sonst hätte er nicht nöthig gehabt, mehrere Male in denselben Ausdruck zu verfallen, — das ich aber für mein Theil aus den bestbeglaubigten gleichzeitigen Portraits des Königs nicht herausfinde, und das, meiner Ansicht nach, überhaupt, auch wenn wirklich vorhanden, dem Künstler zu mildern eher als zu prononciren obläge.

Nach diesem Zweifel aber kann ich nur mit um so größerer Intensität zum Lobe und zur Bewunderung zurückkehren. Die Farbenhaltung ist die angemessenste, die ich mir für ein derartiges Bild denken kann. Unsere modernen koloristischen Bravourstückchen, die ich am rechten Orte sehr gern anerkenne, sind viel zu subjektiv und aufdringlich, als daß sie sich mit dem Ernst einer monumentalen Darstellung passend vereinigten. Mit weiser Absicht hat daher Camphausen seine Färbung in einem feinen Grau gehalten, welches gleichwohl große Kraft in dem höchsten Lichtton wie in den entschiedenen Schattenpartien

zuläßt. Das Bild erhält dadurch eine wunderbare Objektivität und Ruhe. Dieser Charakter aber wird noch verstärkt durch die Art der Behandlung. Wir sind nachgerade an die „grande brosse" mit ihrer unwirrschen Art so gewöhnt, daß wir für eine solide Impastirung und schlichte Pinselführung zumal bei großen Dimensionen gar kein Organ mehr haben. Mir scheint, man muß es Camphausen Dank wissen, daß er nur stichhaltige Mittel gewählt, alle Effekthascherei mit dem Machwerk aber bescheiden unterlassen hat. Daß er nicht aus Aengstlichkeit auf das Ungestüm moderner Virtuosität verzichtet hat, braucht der nicht zu beweisen, dem das Schwierigere gelungen ist. Nur in den hellsten Lichtern, auf dem Pferde, erforderte die Rücksicht auf kräftige Wirkung einen flotteren Farbenauftrag, und dort ist auch das erreichte Maß der Kraft um so größer. — Zusammenfassend müssen wir eine entschiedene Größe des Sinnes und eine nicht bloß äußerliche, sondern wirkliche, innerliche Großartigkeit des Werkes mit voller Befriedigung anerkennen.

Von den Gemälden, die noch mit diesem ausgestellt sind, nur noch ein Kuriosum; denn nachgerade fallen die Symptome des Hildebrandt-Paroxysmus nur noch unter den Gesichtspunkt der Lächerlichkeit. Von einer anderen Feder ist neulich — sehr glimpflich — über die Arbeiten aus Hildebrandt's früherer Zeit (um 1850) berichtet worden, die hier wieder zu Ansicht und Kauf ausgestellt waren. Gleichzeitig stand Adolph Menzel's Jubiläumsblatt für den Messingfabrikanten Heckmann zur Ansicht. Ich konnte nicht umhin, mir ein einfaches Regel-de-tri-Exempel vorzulegen. Wenn Hildebrandt's Madeira-Studien gegen 30,000 Thaler kosten (à Blatt 500 Thlr., nur zusammen verkäuflich!), was gilt dann Menzel's Blatt? Ich habe kein rationelles Verhältniß auffinden können; also muß die Unvernunft wohl in den gegebenen Größen stecken. Jetzt kommen nun zwei Stücke aus der Nachlaßauktion wieder zum Vorschein, die die Leser noch kennen (s. Kunstchronik 1869, S. 116): die Winterlandschaft mit Mühlen, die mit 450 Thlr. ersteigert wurde, und die Landschaftstudie mit „anscheinend" Birken, deren Zuschlag zu 100 Thlr. ohne weiteres Angebot erfolgte. Der glückliche Besitzer der ersteren bietet jetzt sein Juwel zu dem Schleuderpreise von 1500 Thlr. irgend einem bis jetzt leer ausgegangenen Liebhaber des Meisters großmüthig zum Kaufe dar, während derjenige des anderen seinen Besitz noch immer für unschätzbar hält, und daher nur vorübergehend wieder dem unglücklichen, Hildebrandt nicht besitzenden Publikum sein unverkäufliches „Bild" vor Augen führt. Nachgerade, scheint mir, wird die Sache zum Schämen.

Zum Schluß erwähne ich noch ein plastisches Werk, die Büste Friedrich Spielhagen's von dem Bildhauer F. Hartzer, einem seit Kurzem hier domicilirten Schüler Hähnel's. Der Kopf des beliebten Dichters bietet, laube ich, für die plastische Gestaltung eigenthümliche Schwierigkeiten dar, so befremdend dies bei den energisch geschnittenen edlen Formen, namentlich des Profils, scheinen könnte; denn ein großer Theil des Reizes dieser Züge liegt in der ihnen eigenen Beweglichkeit und in dem lebhaften Glanze, dem fortwährend wechselnden Ausdruck. In Ansehung dieser Schwierigkeiten ist dem Künstler seine Aufgabe wohl gelungen. Die großen Züge sind wirksam fest gehalten; etwas mehr belebtes und belebendes Detail mit gewandter Hand ohne den Schein der Absichtlichkeit dazu gefügt, hätte wohl gethan, um unter den wechselnden Aspekten wenigstens einen voll und ganz festzuhalten. Immerhin wird das Portrait den vielen Freunden des Dargestellten willkommen sein.

Gern hätte ich auch noch der Sachse'schen permanenten Gemälde-Ausstellung einen Besuch abgestattet, die sich seit Kurzem, um der Konkurrenz der Künstlerausstellung mit Erfolg die Spitze bieten zu können, äußerlich zweckentsprechend verändert und den neuen Titel eines „internationalen Kunstsalons" angenommen hat: ein Name der bei der Umsicht und Rührigkeit des jungen Besitzers (der Sohn des Begründers der „permanenten Ausstellung" hat das Geschäft jetzt allein übernommen) jedenfalls kein leerer Klang bleiben wird. Für diesmal muß ich es bei der Bemerkung bewenden lassen, daß sowohl in Malerei wie Plastik recht bemerkenswerthe und schöne Arbeiten ausgestellt sind, so daß das alte Institut neben und gegenüber dem neuen seinen Ruf und seine Stellung aufrecht erhält. Nächstens mehr.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

†† Aus den Sitzungen der archäologischen Gesellschaft zu Berlin vom 14. Juni und 5. Juli verdienen die Vorträge von Prof. Bötticher Beachtung, insofern in ihnen Ansichten über die Figuren der Giebelgruppen vom Parthenon ausgesprochen wurden, die zum großen Theil weit von den bis jetzt allgemein verbreiteten abweichen, freilich nur selten zu ihrem Vortheile. Zunächst hat Prof. Bötticher bei der nun ziemlich vollendeten Umstellung der Abgüsse im Museum die sogenannte Nike des östlichen Giebels von dort entfernt und ihr einen Platz im westlichen Giebel angewiesen, indem er glaubt, in ihr die Wagenlenkerin der Athena entdeckt zu haben. Freilich spricht gegen diese Vermuthung die Zeichnung Carrey's, der bei der Wagenlenkerin den linken Schenkel höher sein läßt als den rechten, während bei der Nike der richtig hinzugefügte rechte Schenkel bedeutend höher liegt als der linke, sowie daß nach der Bemerkung bei Vaux in seinem Katalog der Torso „auf dem Boden des Giebels", nämlich des östlichen, also umgestürzt, so daß er von Carrey nicht gesehen und gezeichnet werden konnte, gefunden worden ist. Ansprechender ist eine zweite, auf dieselbe Figur bezügliche Vermuthung, nach welcher ihr der sogenannte Weber'sche Kopf aufzusetzen ist. Der Kopf, allgemein als zum Parthenon gehörig angesehen, ist wahrscheinlich von dem Sekretär Morosini's mit nach Venedig genommen, aus seinen Händen in den Besitz des Kaufmann Weber übergegangen, und schließlich von Graf Laborde in Paris erworben, wo er sich noch jetzt befindet. Der Ausdruck und Schnitt des Gesichts, die Flechten, der Olivenkranz kommen wohl einer Nike zu, und wenn man die häßliche Restauration des Hinterhauptes, die in Paris gemacht ist, und wodurch der Kopf um 1½ Fuß verlängert wird, entfernt, so stimmen auch die Größenverhältnisse des Kopfes wohl mit denen der übrigen Figuren zusammen. Also unmöglich ist diese Annahme nicht. Von den zu den Giebelskulpturen gehörigen Fragmenten ist es Hrn. Prof. Bötticher

noch gelungen, zwei unterzubringen; er hat nämlich den rechten Arm und einen Theil des linken der Amphitrite gefunden. Weniger glücklich ist die Beziehung der Platte mit zwei Fußresten und einem Baumstamm auf die hinter der oben besprochenen Wagenlenkerin befindliche Figur, die, nach ihm fälschlich Ares genannt, wegen des erhaltenen Baumrestes, des Oelbaumes, Erichthonios zu bezeichnen wäre. Jedoch wenn man auch davon absehen wollte, wie fraglich die Zugehörigkeit dieser Platte zu den Parthenonskulpturen ist, gesetzt auch daß man zugeben wollte, daß die zu ergänzenden Füße des sogenannten Ares mit den auf der Platte sich findenden Fußresten übereinstimmten: dennoch kann man Bötticher's Hypothese schwerlich zustimmen, weil die beiden erhaltenen Füße beschuht sind und einer Frau angehören! Anfechtbar ist auch die in Betreff der kurz darauf folgenden Gruppe, des liegenden Mannes und der Frau, vorgetragene Behauptung, wonach nämlich das hinter beiden befindliche, bis auf Kopf und Schwanz wohl erhaltene Thier nicht eine Schlange, sondern ein Seeungethüm, einen Hippokampen bedeuten soll. Ich muß gestehen, daß ich auch bei wiederholtem Betrachten der erhaltenen Theile von einem Hippokampen nichts entdeckt habe; aber auch selbst die Richtigkeit dieser Behauptung vorausgesetzt, fragt es sich doch noch immer, ob in Folge dessen den beiden Figuren die Benennung: „Marathon und Salamis" mit Recht zukomme. Die in der Ecke liegende Figur des westlichen Giebels wurde als Kephisos bezeichnet, wie sie nicht nur von Friederichs (Bausteine I. S. 151) sondern schon von G. Welcker genannt worden ist. Der östliche Giebel hat außer dem Verluste der Nike bis jetzt keine Veränderung im Berliner Museum erfahren; doch steht ihm eine große Erweiterung bevor. Prof. Bötticher hat nämlich gefunden, daß in der Schule des Phidias die einzelnen Stoffe, mit welchen die Figuren bekleidet gedacht wurden, ganz scharf durch die Darstellung der Saltante unterschieden wurden: eine Entdeckung, die übrigens auch schon anderweitig bekannt war; so spricht z. B. Brunn in seiner Schrift über die Leukothea davon. Da nun die Pallas Medici, schon längst als die Statue bezeichnet, welche den Parthenonskulpturen am nächsten steht, gleichfalls diese Unterscheidung des Stoffes zeigt, folglich in die Schule des Phidias gehört, auch ihre Größenverhältnisse, wenn man bedenkt, daß sie in der Mitte stand und folglich über die anderen Figuren hervorragen mußte, denen der andern entsprechen, so ist, nach Bötticher, die Vermuthung höchst wahrscheinlich, daß uns in ihr die Athena, die Hauptfigur der Ostseite, erhalten ist. Wahrscheinlich wird man binnen kurzer Zeit die Pallas Medici unter den Figuren des Ostgiebels zu bewundern haben. Freilich könnte man meinen, daß nach den heftigen Bewegungen, den Zeichen des größten Schreckens und der äußersten Ueberraschung, wie sie sich auf den erhaltenen Gesichtern der übrigen Gestalten spiegeln, eine andere Erscheinung der neugeborenen Göttin, nämlich mit Aegis, Helm, Lanze und Schild vorauszusetzen sei, aber „die Worte des Pausanias, wo er von der γένεσις spricht, bedeuten gar nicht die Geburt der Göttin, sondern nur ihr Erscheinen in Attika." Freilich auch dann bleiben immer noch einige leise Zweifel über die Berechtigung, eine Figur, von deren Auffinden wir nichts Näheres wissen, in die Parthenonskulpturen, und zwar an eine bestimmte Stelle, einzurücken. Dagegen ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die eine in Berlin befindliche Metopenplatte der Ostseite, auf die Zähmung des Pegasus durch Pallas gedeutet (Friederichs, Bausteine I. S. 152**), nicht ein, sondern zwei Flügelrosse gehabt haben muß (es sind z. B. drei Hinterfüße ganz deutlich erhalten) und deshalb richtiger auf Pelops, dem Poseidon zwei Flügelrosse geschenkt hatte, zu beziehen ist.

♂ **Von dem Kölner Domwerke des Architekten Franz Schmitz** sind bis jetzt acht Lieferungen erschienen. Nach längerer Pause werden in der nächsten Zeit die 9. und 10. Lieferung ausgegeben werden. Ueber die hohe Bedeutung, welche dieses schöne Werk für Architekten wie Kunsthistoriker hat, ist in der ganzen Gelehrten- und Künstlerwelt nur eine Stimme. Daß Franz Schmitz der geeignete Mann für die Herausgabe eines architektonischen Werkes über den Kölner Dom ist, dafür bürgt die Thatsache, daß derselbe seit einer Reihe von Jahren mit der selbständigen Ausarbeitung der Domwerkzeichnungen auf Grund der von ihm persönlich besorgten nothwendigen Aufnahmen und Messungen, sowie mit Studien an dem alten Bauwerke selbst betraut war. Die Lösung der ästhetischen Aufgabe beim Dombau war in den Bereich seiner völlig selbständigen Wirksamkeit gegeben, womit die Ueberwachung der speziellen Steinmetztechnik, namentlich in Bezug auf die Reproduktion des ornamentalen Details in den Werkhütten, sowie die Arbeiten auf dem Reißboden in engstem Zusammenhang stand. Die von Schmitz entworfenen Pläne und Zeichnungen, die in der Plankammer der Dombauverwaltung ruhen, geben sprechendes Zeugniß dafür, daß die schwierige Aufgabe, die beim Dombau in seine Hand gelegt war, kaum befähigteren Händen hätte anvertraut werden können. Man hätte erwarten sollen, das preußische Gouvernement würde im Interesse der Kunst das von Schmitz in die Hand genommene Domwerk durch eine Staatssubvention unterstützt und so den Herausgeber gegen schwere materielle Opfer gesichert haben. Statt dessen hat der Handelsminister es vorgezogen, dem Herausgeber alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen und die Einleitung einer Untersuchung gegen ihn wegen Verletzung des Nachdruckgesetzes von 1837 anzuordnen. Wer die Triebfeder dieses Vorgehens war, konnte nicht lange Geheimniß bleiben. Das Motiv zu der Animosität, womit der Dombaumeister die Herausgabe des Schmitz'schen Werkes zu hintertreiben suchte, kann nur in der Besorgniß vor dem Bekanntwerden des Antheiles, welchen der nominelle Dombaumeister zu der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit beim Dombau hatte, gefunden werden. Auf des Dombaumeisters Betreiben wurde von Seiten des Oberpräsidenten, der nach preußischer Auffassung als Mitbauherr angesehen wurde, gegen den inzwischen aus seiner Stellung als Domwerkmeister entfernten Franz Schmitz Klage wegen Nachdrucks erhoben. Dieser Nachdruck sollte darin bestehen, daß Schmitz für die Herausgabe seines Werkes die Zeichnungen der Dombauverwaltung benutzt habe. Sofort wurden achtzig Zeichnungen des Schmitz'schen Werkes konfiszirt. Wie genau man auch diese Blätter mit den Zeichnungen der Dombauverwaltung verglich, so konnte man doch nur fünf Zeichnungen finden, bezüglich deren man die Klage der ungesetzlichen Benutzung fremder Vorlagen aufrecht erhalten wollte. Schmitz selbst stellte auch betreffs dieser fünf Blätter jede unerlaubte Benutzung der Zeichnungen der Dombauverwaltung auf's Entschiedenste in Abrede. Während sich der Untersuchungsrichter mit dieser technischen Frage befaßte, kam beim Landgericht wie beim Appellhof die Frage zur Sprache, wer eigentlich Bauherr und als solcher zur Anstrengung der Klage berechtigt sei. Ein Schreiben des Erzbischofs wurde so gedeutet, als ob dieser seine Zustimmung zu der vom Oberpräsidenten erhobenen Klage gegeben habe, und der Anklagesenat des Appellhofes entschied, daß die Klage von den berechtigten Bauherren erhoben sei und darum ihren Fortgang haben müsse. Seit der Untersuchungsrichter die nöthigen Erhebungen beim Dombaumeister wie beim Angeklagten geschlossen, sind beinahe vier Monate verflossen. Seit dieser Zeit liegen die Untersuchungsakten in Berlin. Man sollte glauben, das Ministerium hätte sich während dieser geraumen Frist schlüssig machen können, ob es den Auftrag zu weiterer Verfolgung des Herrn Schmitz oder zur Niederschlagung der Untersuchung geben solle. Herr Schmitz hat sich inzwischen entschlossen, die Fortsetzung seines Werkes von dem Ausgang des Prozesses nicht abhängig zu machen. Ohne Rücksicht auf die schwebende Streitfrage fährt er fort, rüstig an seinem Werke zu arbeiten. Soviel wir vernehmen, glaubt er es seiner künstlerischen Ehre schuldig zu sein, später, wenn der Rechtsstreit zum Austrag gekommen ist, sämmtliche die fragliche Angelegenheit illustrirenden Aktenstücke durch den Druck zu veröffentlichen. Es wird sich dann herausstellen, auf welche Weise die Bureaukratie in einzelnen Fällen künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen in den Weg tritt.

Nachschrift. Wir freuen uns mittheilen zu können, daß die für Nachdrucksstreitigkeiten eingesetzte Sachverständigen-Kommission, deren Gutachten in obiger Angelegenheit eingefordert war, ihr Votum abgegeben hat. Dasselbe ist keineswegs also ausgefallen, wie sich der Minister, die Dombauverwaltung und der Dombaumeister vorgestellt hatten. Das Gutachten erklärt einfach, daß bei dem Werke von Schmitz nicht im Entferntesten an Nachdruck gedacht werden könne. Nun mußte zum Rückzug geblasen werden. Das Kölner Landgericht erhielt Abschrift des fraglichen Gutachtens, und der Rathskammer blieb anders nichts übrig, als den Herrn Schmitz durch ein eigenes Urtheil außer Verfolgung zu setzen und die Lösung der an einzelne Platten gelegten Siegel anzuordnen. Wir begnügen uns, die Leser der Zeitschrift vorläufig mit diesem Resultat der mit Aufwendung von großem juristischen Scharfsinn geführten Untersuchung bekannt zu machen. Augenblicklich sind die Zeiten nicht darnach ange-

than, näher auf diese interessante Angelegenheit einzugehen. Wir behalten uns vor, später in einer ausführlicheren Korrespondenz auf den Schmitz'schen Prozeß zurückzukommen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Holbeinausstellung zu Dresden kann leider in Folge des eingetretenen Kriegszustandes dieses Jahr nicht stattfinden. Die Ausführung des Projektes ist daher auf günstigere Zeiten verschoben.

* **Professor Eduard Engerth in Wien** hat sein großes Bild der ungarischen Krönung Franz Josef's I. so weit vollendet, daß nun zur genaueren Ausführung der zahlreichen, darauf befindlichen Porträts geschritten werden kann, zu deren Behufe sich der Meister nächsten Winter nach Ofen begeben wird, wo die meisten der darzustellenden Personen ihren Wohnsitz haben. Das Bild führt uns in den Chor der Ofener Pfarrkirche, wo rechts vom Altar der Thronhimmel aufgeschlagen ist, unter welchem die beiden Majestäten stehen. Es ist der Moment der Inthronisation nach geschehener Krönung dargestellt. Zwischen Altar und Thron steht der Ministerpräsident Graf Andrassy, soeben das „Eljen" auf den König ausbringend, in welches die Versammlung lebhaft einstimmt. Den Thron umstehen zu beiden Seiten die Minister, Würdenträger, Magnaten, der Primas von Ungarn und seine Assistenz. Eine Tribüne rechts vom Thron wird von den Erzherzogen eingenommen, auf einer zweiten im Hintergrunde ist die Diplomatie, daneben sind die Damen des ungarischen Hofes versammelt. Die Tiefe des Schiffs wird von den Mitgliedern des Abgeordnetenhauses und dem sonstigen Publikum angefüllt. Eine reiche Festdekoration, welche die Wände und Pfeiler der Kirche schmückt, bildet den glänzenden Rahmen der farbenreichen Komposition, welche in ihrer geschmackvollen Anordnung und schlichten Wahrheit der Auffassung ganz dazu angethan ist, eine getreue Vorstellung des denkwürdigen Aktes der Nachwelt zu überliefern.

* **Die Bauangelegenheit der Wiener Kunstakademie** ist neuerdings in dringende Erwägung gezogen worden. Von allen Seiten wird mit Entschiedenheit geltend gemacht, daß die Gewinnung eines neuen Lokals für die Anstalt in der That eine Lebensfrage ist, und diese Ueberzeugung wird auch von den jetzt am Ruder befindlichen österreichischen Staatsmännern getheilt. Nur die Finanzfrage hat bisher noch einige Schwierigkeiten gemacht. Doch scheint auch in dieser Beziehung der Gedanke sich immer mehr Bahn zu brechen, daß man für die einzige künstlerische Hochschule des Reichs mit den Mitteln nicht kargen darf. Der Entwurf **Hansen's** ist vollendet und vom akademischen Kollegium mit einstimmigem Beifall aufgenommen worden. Gegenwärtig arbeitet der Meister im Auftrage des Ministeriums an den zur Feststellung der Kostenanschläge erforderlichen Detailplänen. Man kann sich unter solchen Umständen wohl der sicheren Erwartung hingeben, daß dem vom Kaiser angewiesenen Platze der für ihn bestimmte Bau nicht lange mehr fehlen werde.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.
Hans Holbein. — Kirche zu Zierke in Mecklenburg-Strelitz.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 58.
Ein System für Sammlungen architekt. und kunstgewerbl. Abbildungen. — Die Kunst der Siebenbürger Sachsen. (Schluss.)

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 27—30.
Die Bedeutung des kunstgewerbl. Unterrichts für Württemberg — Die Industrie-Ausstellung in Kassel. — Beilagen: Modernes Eisengitter, Meissener Porzellan (Photogr.); Indo-Chines. Porzellanvase im Museum Minutoli. (Farbendr.).

Photogr. Mittheilungen. Nr. 76.
Ueber Endzweck und Grenzen der Retouche. — Mittheilungen aus dem photogr. Atelier der k. Gewerbeakademie. — Der Chlor-Brom-Process. Von Carey Lea. — Die Recepte des Lichtdrucks.

Gazette des Beaux-arts. 1870. Juli.
La Collection La Caze (2. article), par M. Paul Mantz. (Mit Holzschn. u. einer Radirung nach Rembrandt von Courtry). — Les Monuments de l'art à San Gimignano (2. article), par M. G Gruyer. — Le Salon de 1870 (2. article), par M. R. Ménard (Mit Holzschnitten und einer Radirung von L. Flameng nach Car. Duran.) — La collection Albertine à Vienne, son histoire, sa composition (1. article), par M. M. Thausing (Mit Holzschn.). — La halle échevinale à Lille, par M. Ch. Dambrin.

Chronique des Arts. Nr. 27—28.
L'exposition d'éventails à Londre — Sébastien Serlio et les De Royers de la Valfenière. — Recentes acquisitions du Musée de Bruxelles. — Un tableau de Verrocchio retrouvé. — Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art. — Nécrologie (J. V. Schnetz). — Exposition de St. Petersbourg. — Les monogrammes historiques.

Verantwortlicher Redakteur **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. August.



Nr. 21.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der „Salon" von 1870.

IV.

Paris, im Juli.

Die Landschaftsmalerei scheint ihre romantische Sturm- und Drangperiode endgiltig überwunden zu haben. Das skizzenhaft Willkürliche in den pathetischen Bildern Huet's, der breite rednerische Vortrag Th. Rousseau's, die Launenblitzer des cholerischen J. Dupré finden immer weniger Nachnahmer. Eine erfreuliche Rückkehr zur schlichten Schilderung der Natur bricht sich Bahn. Die Vordergründe werden nicht mehr absichtlich vernachlässigt, Bäume, und zwar kerngesunde, stehn nicht blos einzeln und zweigeringend da, sondern plaudern in dichten sonnigen rauschenden Gruppen mit einander, ebene Pfade ziehen durch den grünen Hag, sogar die Wolken lassen sich gehen, treiben es immer weniger kraus und bunt. Die junge Schule hat das ganze Gebiet eingenommen, das noch vor wenigen Jahren brach und unbeachtet zwischen der strengen Wissenschaft der landschaftlichen Massen und Linien eines Nicolas Poussin und der leidenschaftlichen Effekthascherei der Zeit- und Gesinnungsgenossen Delacroix's gelegen. Sie bestrebt sich, treuer, wahrer zu schildern als ihre Vorgänger und tritt hierdurch dem großen Publikum näher. Ihr Haupt ist François Daubigny, dessen „Pfad, Ende Mai" kein größeres Verdienst in Anspruch nehmen kann als das, uns lebhaft an des Meisters „Frühling" (im Luxembourg) zu mahnen. Sein zweites Bild bringt uns einen der Obstgärten der äpfelreichen Normandie, wie sie in jenen fetten Küstenstrichen so häufig vorkommen. Ein hügeliges Land mit breit aus einander gepflanzten Alleen, weichen fetten Rasenplätzen, darüber bleiche Wolken, so schwer, als hätten sie zu viel Meersalz eingesogen und weit, weit, im Hintergrunde ebbt die graubräunliche See. Das ist Alles; nichts Gemachtes, nichts Großartiges, ein einfaches Stück Natur. Diese naive Gegenständlichkeit wirkt jedoch so beruhigend auf den Beschauer, der sich gar bald so gerne in diese Gegend einlebt, daß es ihm wirklich leicht fällt, F. Daubigny von dem Vorwurfe Pecht's, daß uns „seine Bilder nicht an eine freie Schöpfung der Phantasie erinnern", freizusprechen. Fast mit gleicher Aufrichtigkeit spricht die Natur aus den Landschaften Bernier's, Ségé's, Auguin's und ganz besonders aus der „Dorfpfütze" H. Hanoteau's zu uns: die Wipfel des nahen Waldraines schwanken im Abendlichte, eine kühle Brise jagt das Wolkenheer, als müßte es noch vor Nacht im Hauptquartier eintreffen; im seichten stehenden Wasser des Vordergrunds waten einige Kühe, trinken Ziegen und Schafe, plätschern Enten, lauter Gäste, die sich gerne noch rasch erfrischen, ehe sie heimkehren. Ein freier und doch leuchtender grauer Gesammtton mildert alle Umrisse, es wird Abend, dunkler, Nacht. Trefflich ist auch eine „Weide im Morgenlichte" von Bonvin, ein Bildchen, das in seiner gehaltenen Stimmung fast an van der Meer erinnert.

Derlei Bilder sind der modernen Menge vielleicht nicht „kühl" „vornehm" „interessant" genug; allein sie sind weder unruhig, fleckig, wie die Harpignie's, noch schwer, schmutzig, wie die der Brüder De Cock, welche durch die zu häufigen kalten Töne ihrer Schatten stets manierirter scheinen; auch laben wir uns ungleich mehr an ihrem Anblicke, als an den kupferbraunen Metallblättern des träumerischen de Curzon oder an den Platinafelsen, die sich der mit einem so feinen Sinn für gefällige Linien ausgestattete, anspruchsvolle Appian zu Schulden kommen läßt.

Die besten Bilder der modernen Landschaft erwachsen demnach aus dem dankbaren Boden der Naturstudie, allein nicht alle weisen eine breite Pinselführung, gesättigte Massenwirkungen auf; eine Anzahl jüngerer Talente sucht sich vorzugsweise durch scharfgezeichnete Umrisse, kühle, klare Lufttöne und helle, fast grelle Farben bemerkbar zu machen. Zumeist Schüler und insgesammt Nachahmer Meissonier's und Corot's, verfeinern und verkleinern diese Künstler die Natur, als ob sie sie durch ein verkehrtes Opernglas angesehen hätten. Bénoit, Guigon, F. Gérard und in noch höherem Grade Courant und Rico besitzen allerdings ein feines Gefühl für Tonübergänge und befleißigen sich einer gewissen trockenen, netten Treue der Darstellung, doch gebricht es ihren Werken an harmonischer Beseelung; man glaubt übermalte Photographien oder ängstlich in Wasserfarben ausgeführte Kopien von Oelbildern vor sich zu haben, es fehlt ihren Bildern Saft und Kraft.

Wir haben soeben Corot's gedacht, dieses unerschöpflichen Jubelgreises, der gewiß der eigenthümlichste, wenn nicht der unvergleichlichste aller französischen Landschafter ist. Seine Auffassung der Natur, sowie die Art und Weise der Ausführung seiner Bilder mit einigen Worten zu schildern, wäre selbst einem Mündler kaum gelungen. Hier genüge es hervorzuheben, daß Corot das alldurchdringende Licht und die Luft, diesen Athem der Schöpfung, wie noch kein Meister, in ihrer Wirkung auf die grüne Welt erfaßt hat und stets anmuthig und anregend fühlt und schafft. Von ihm, diesem Lamartine der Landschaft, waren zwei reizende Bilder zu sehen, leuchtend duftige Farbendichtungen voll Schwung und Begeisterung.

Da aber auf dem unendlichen Gebiete der Kunst jeder in seiner Weise berühmt werden kann, muß ich hier noch Millet's gedenken. Sein „November" ist jedenfalls eine denkwürdige That in Farben. Das ganze ziemlich große Bild stellt nichts als eine gepflügte Berglehne vor; im Vordergrunde liegt eine schwerfällige Egge, am äußersten Horizont schießt ein Jäger in einen aufgeschreckten Vogelschwarm. Das aufgerissene, umgestürzte Erdreich scheint zu leben und zu leiden; diese zerrissenen, so plastisch gezeichneten Schollen versöhnt gleichsam ein tiefsattes, warm abgestuftes Licht; ergreifend graue Wolken sehen schier wie mitleidig herab. Wir geben gerne zu, daß Millet's Landschaften sich durch Gefühl, künstlerischen Ausdruck, oft auch durch ihren herben Gesammtton auszeichnen, malt er jedoch seine Menschen, d. h. die Bewohner des flachen Landes, die Landleute im eigentlichen Sinne des Wortes, so verfällt er in eine Uebertreibung, die gegen die Gesetze der Wahrheit nicht minder, als gegen die Satzungen der Kunst verstößt. Da kann seine Zeichnung nicht hölzern (sogar blechern!), da können seine Farben nicht stumpf und schmutzig genug ausfallen, um seinen Absichten zu entsprechen; als ob die Beschäftigungen in freier Luft die ganze menschliche Gestalt verunstalteten und erniedrigten. Diese grundsätzliche Verleumdung der gesündesten Klasse des Volks ist ein kläglicher Irrthum des Künstlers; wie groß erscheint dagegen Leopold Robert, dessen Pinsel selbst die rohesten Naturen zu veredeln wußte!

Es ist, im Vorbeigehen bemerkt, auffallend, mit wie geringem Glück und Geschick die Häupter der sogenannten realistischen Schule, Millet und Courbet der menschlichen Gestalt gerecht zu werden vermögen. Der unglaublich thätige „Meister von Ornans", der vor Jahren durch sein „Leichenbegängniß" und seine „Steinklopfer" verdientes Aufsehen erregte, hat uns seither Landfräulein aus Kautschuck, einen aufgedunsenen Proudhon, Rüdenknechte von bemaltem Holze, einen Bettler aus gebranntem Thon u. s. w. geliefert, während die diesjährige „butternde Magd" Millet's selbst nur aus Schmalz und Wolle geformt scheint.

Je weniger eigenes Leben den Gegenständen innewohnt, welche Courbet schildert, desto vollkommener gerathen sie ihm. Seine Hirsche und Rehe sind besser als seine Jäger, sein erlegtes Wild übertrifft das lebendige, seine Bäume stellen seine Thiere in Schatten, seine Steinwände schlagen seine grünen Parthien aus dem Felde. „Die Felsenriffe von Etretat" bewähren neuerdings den seltenen Reichthum der nur zu überladenen Palette Courbet's. Diese schöne Leistung könnte fast für sich allein den Hochmuth rechtfertigen, mit welchem der französische Fa presto sich im Livret des J. 1848 als „Schüler der Natur" anführt. Ein zweites Bild „Stürmische See" ist ihm ungleich weniger gelungen. Dieses schwärzliche Seebild ist schon zu gewagt, zu schwer; eine reine — oder richtiger unreine Mörtelarbeit. Unter den übrigen Marinen treten die Masure's, wie gewöhnlich, in den Vordergrund: er ist im heiteren mittelländischen Meere schon seit Jahren heimischer als auf der ganzen Erde. W. Mesdag, ein Niederländer, dem wir zum erstenmal begegnen, dürfte sehr bald in den Hafen des Ruhms einlaufen. Seine „Brandung in der Nordsee", sein „Wintertag auf Scheveningen" haben allgemeines Aufsehen erregt.

Doch es ist Zeit, zu den nahen Verwandten der Landschafter, den Thiermalern, überzugehen. Troyon's Verlust ist noch immer unersetzt. Van Marcke, der dem Meister auch im Leben am nächsten stand, verdankt ihm ganz und gar seinen Ruf. Bei Lichte besehen, hat er ihm jedoch nur eine seiner Eigenschaften, die zugleich eines seiner Hauptverdienste ist, die koloristische Zusammenstimmung seiner Bilder, abgelernt. Jedoch näher als etwa der beste Zaftleven einem Claude Lorrain rückt er Troyon nicht. Kein Zeitgenosse läßt Ochsen und Kühe so beschaulich weiden, so gemächlich wandern, wie dieser; nur das hindämmernde Dasein der Hämmel und Schaafe

hat vielleicht der Berliner Brendel mit noch größerer Wahrheit wiedergegeben. Allein Troyon ist nicht bloß als Thiermaler ausgezeichnet; seine Luft, seine Wolken, seine landschaftlichen Gründe sind musterhaft; verdankt doch sogar ein jüngerer Maler, Gosselin, dem glücklichen Gedanken, Troyon's warme Erdschichten, seine athmenden Bäume zu zwei übermäßig großen Bildern verwendet zu haben, eine Art von Erfolg! Die französischen Kunstfreunde sind keine Kostverächter: den tüchtigen Bodmer, einen Züricher, haben sie schon lange für einen heimischen Meister erklärt. Das begreift man gar gut, wenn man vor dem „Fuchsbau" steht, den Bodmer in einem frischen Waldwinkel entdeckt hat; allein das gefräßige Raubthier selbst ist dem Pinsel des Schweden Kiörboe doch packender entsprungen. Die jungen Bestien verzehren schon ihr befiedertes Frühstück, während die Mutter noch zähnefletschend in den . . Saal schnuppert.

In Abwesenheit Jadin's können die Hunde vollauf mit der lebhaften Art und Weise zufrieden sein, mit der Mélin ihre Stellung in der Kunstwelt vertritt. Doch verdienen die mächtigen Bullen des Belgiers Noterman und die seines Landsmanns Stevens ebenfalls lobend erwähnt zu werden. L. Lambert's „Katzen und Kätzchen" necken und lecken einander so natürlich, daß es eine wahre Freude ist.

Unter den zahlreichen Stillleben zeichnen sich die Bilder zweier Künstler in ganz unvergleichlicher Weise aus. Die Stoffe und Kunstgegenstände, die aus Desgoffes' Hand hervorgehen, haben seit Jahren bereits seinen Beinamen: „le Meissonier des natures mortes" gerechtfertigt. Wir wollen uns darauf beschränken zu bemerken, daß die Werke dieses Kleinmeisters, der offenbar auf jegliche künstlerische Freiheit verzichtet, zwar nur ein gegenständliches Interesse, aber auch das höchste befriedigen. Hat er einmal, wie es seine Gewohnheit mit sich bringt, das Inventarium seines Bildes veröffentlicht, so darf sich selbst die kühnste Phantasie an keine Beschreibung desselben wagen, und die Welt, die undankbare, ist um ein rares Kabinetsstück reicher. Dagegen ist Vollon ein viel kühnerer Kolorist. In seinen „Seefischen" kann die Sicherheit, mit welcher dieser treffliche Schüler und Nacheiferer Ribot's seine fest und breit aufgesetzten Töne weich, ich möchte fast sagen schleimig in einander fließen läßt, nicht genug gefeiert werden. Solche Fische hat noch Niemand gemalt, sie sind in ihrer Art nicht minder unvergleichlich, wie jene Sonnenstudie eines Ochsen von Troyon, die bei der ersten internationalen Kunstausstellung Kenner und Kunstfreunde mit gleicher Bewunderung erfüllte. Auch in der „Ecke meiner Werkstätte" vereinigt Vollon die am meisten angeschlagenen und festgehaltenen Lokaltöne zu einer wohlthuenden Farbenharmonie.

Eug. Obermayer.

Korrespondenz.

Wiesbaden, im Juli.

⊙ Unsere Stadt gehört, was Kunstentwicklung betrifft, zu den „Stillen im Lande", und kaum findet man je in den öffentlichen Blättern irgendwo die Erwähnung einer künstlerischen Leistung, die von hier ausgegangen wäre. Hat doch selbst der bedeutendste Künstler, welchen Wiesbaden hervorgebracht, L. Knaus, vor einigen Jahren nach kurzem Versuch, sich hier anzusiedeln, bald wieder den Aufenthalt in Düsseldorf vorgezogen. Dennoch bietet die Erscheinung der Stadt manche nicht unbedeutenden Monumente, die freilich, mit Ausnahme des schönen Skulpturschmuckes von Drake am Grabdenkmal der Herzogin Pauline auf dem Friedhofe, fast ausschließlich der Architektur, ohne wesentliche Betheiligung der Schwesterkünste, angehören. Wir dürfen wohl an das noch von Moller herrührende Residenzschloß, an die großartigen Kurgebäude mit ihren Kolonnaden von Zais, an die mit ihren fünf hohen Thürmen im eleganten Backsteinbau sich erhebende evangelische Kirche von Boos, an die katholische Kirche, die neue prächtige Synagoge und vor Allem die berühmte griechische Kapelle mit ihrer reichen Marmorpracht, sämmtlich von Hofmann, erinnern.

In jüngster Zeit hat nun aber bei der seit Kurzem erheblich gesteigerten Baulust auch die Privatarchitektur einen entschiedenen Aufschwung genommen. Begüterte Familien wählen mit Vorliebe das freundliche Wiesbaden zu ihrem Wohnsitz und lassen Villen entstehen, die nicht bloß dem Komfort huldigen, sondern auch von der Kunst eine würdige Herstellung und Ausschmückung verlangen. Zugleich treibt die gesteigerte Frequenz des Bades neue großartige Hôtels hervor, die an prächtiger Ausstattung mit einander wetteifern. Eins der schönsten Bauwerke dieser Art ist das neue, von W. Bogler erbaute Hôtel, bei welchem das ansteigende Terrain zu einer stattlichen Terrassen- und Treppenanlage benutzt wurde, während im Innern das Vestibül, der große Speisesaal und die anmuthige Architektur des Badehauses von der Hand eines klassisch gebildeten, feinsinnigen Architekten zeugen. Als solcher hat Bogler sich in der That bei Allem, was er geschaffen, bewährt, und namentlich in der Feinheit der Details sich als treuen Anhänger des Hellenenthums bewiesen. Sehr hübsch ist der geschlossene Hof des Badehauses, dessen Arkadenfelder in pompejanischer Malerei die Geschichte des Patienten von seiner Ankunft bis zur Abreise nach erlangter Genesung in parodirenden Kinderscenen ergötzlich schildern.

Zu den noch vereinzelten Bewohnern Wiesbadens, welche nicht blos die Mittel, sondern auch die Neigung haben, ihre Häuslichkeit künstlerisch zu gestalten, gehört Hr. Knoop, für welchen Bogler unter Anderem einen mit griechischer Feinheit ausgeführten Gartenpavillon, neuerdings aber einen großen Tanzsaal von 36 zu 60 Fuß bei

30 Fuß Höhe erbaut hat. Die weite, mit drei Oberlichtern versehene Decke ruht auf einer elegant entwickelten Eisenkonstruktion; von der einen Seite begränzt den Saal der mit tropischen Pflanzen besetzte Wintergarten, an welchen in derselben Axe die Wohnräume stoßen. Für diesen Saal hat der junge talentvolle Maler Kögler in vierzehn Feldern einen oberen Fries entworfen und größtentheils in Farben ausgeführt, der die für Illustration so lockende Dichtung Roquette's, Waldmeisters Brautfahrt, in ihren Hauptscenen vorführt. Der Maler ist des Landschaftlichen wie des Figürlichen gleich mächtig und hat mit einem leichten poetischen Wurf die frischen Naturschilderungen, das phantastische Geisterweben und die bald humoristischen bald jugendlich begeisterten Momente des Menschendaseins zu einem künstlerisch anziehenden Ganzen verwoben. Vorzüglich gelungen und reich an köstlichen Zügen ist die Scene, wie die Geister der geöffneten Botanisirbüchse entschweben; ganz reizend die Deputation der Feld- und Waldblumen bei dem Verlobungsfest; treffend die Charakteristik der verschiedenen Weine; und daß ein derber Humor dem Künstler nicht fehlt, beweisen die energischen Gestalten der drei Handwerksburschen, der verrufenen Knoten unter den Weinen. Wir dürfen dem trefflichen Künstler, der so vielversprechend auftritt, einen schönen Erfolg voraussagen, um so mehr als es an erfindenden Meistern dieser Art, denen das Liebliche und Schalkhafte, wie das Humoristische gleichmäßig zu Gebote steht, keine übergroße Auswahl giebt. Wir sind überzeugt, daß ihm auch größere monumentale Aufgaben gelingen würden.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Die Pariser „Gazette des Beaux-Arts"** beschäftigt sich seit einiger Zeit lebhaft mit den Kunstzuständen Deutschlands. Eine Reihe von vier großen Aufsätzen aus der Feder unseres geehrten Mitarbeiters, des Hrn. Eug. Müntz in Paris, geben eine sehr eingehende Schilderung der Museen und Kunstanstalten in Oesterreich und Süddeutschland, mit specieller Beziehung auf die Pflege der Kunstindustrie. Namentlich die Museen und Kunstschulen Wiens, Münchens und Nürnbergs werden von dem Verfasser einer sorgfältigen und im Ganzen ehrenden Kritik unterzogen. — Die Hefte vom Juli und August bringen aus der Feder M. Thausing's einen Aufsatz über die Geschichte und Zusammensetzung der berühmten Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Die Arbeit Thausing's, welche vorigen Winter zunächst als Vorlesung im österreichischen Museum vorgetragen wurde und dann in kürzerer Form in den „Mittheilungen" des Museums erschien, ist die erste derartige, auf festen Grundlagen beruhende Darstellung des Bestandes und der Entstehung der „Albertina". — Das Augustheft bringt außerdem eine eingehende Besprechung des Werkes von Wanderer über A. Krafft, ebenfalls aus der Feder von E. Müntz.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B **Düsseldorf.** Unter den kürzlich hier ausgestellten neuen Genrebildern erregte besonders ein Cyklus von vier Gemälden von Adolf Tidemand gerechtes Aufsehen. Derselbe behandelte das erste Begegnen zweier Liebenden, die Schmückung der Braut, den Hochzeitszug und den Besuch der Aeltern bei dem jungen Paare und war in Komposition und Ausführung gleich lobenswerth, so daß wir kaum wissen, welchem Bilde wir den Vorzug geben sollen. Auch Hiddemann's „Preußische Werber aus der Zeit Friedrich des Großen" und Karl Hübner's „Zwillinge" fanden verdiente Anerkennung. Höchst gelungen muß ferner „der Liebesdienst" von A. Siegert genannt werden, der eine hübsche Idee in sehr gediegener Behandlung zur Anschauung bringt, während Salentin in seinen „Frühlingsboten" ein schon früher verwandtes Motiv in geringer Veränderung darstellt. G. Stever erweist sich in einer Scene aus Rubens Leben wieder als den gewandten Beherrscher der Technik, den wir stets rühmen müssen, auf welchem Felde er sich auch bewegt, und sein Schüler S. Richter liefert in dem „Knaben mit dem Vogelnest" den Beweis, daß er mit Glück in des Meisters Fußtapfen tritt. Im Portraitfach sahen wir schätzenswerthe Arbeiten von Otto Mengelberg, Frau Wiegmann, Fräul. von Mobl u. A., und im historischen Gebiet zeigte sich Sinkel mit einer heiligen Cäcilia, die sich den frühern Werken des talentvollen Künstlers würdig anreihte. Die Landschaften von Andreas Achenbach, Eugen Dücker, Th. Hagen, Ebel, C. Ludwig und noch einer Menge anderer Maler bewährten von Neuem die hohe Bedeutung der Düsseldorfer Schule, und auch das Thierstück hatte in Kröner und Jutz tüchtige Vertreter gefunden. Von den auswärts entstandenen, hier ausgestellten Bildern war die Verurtheilung Konradin's von Hohenstaufen von A. v. Werner unstreitig das bedeutendste; doch ließ es uns bei vielen Vorzügen einigermaßen kalt und vermochte uns weniger zu interessiren als die jüngst zur Anschauung gebrachten Zeichnungen zu Scheffel's „Rodenstein" von demselben Künstler, welche eine charakteristische und lebendige Auffassung mit gediegener Zeichnung vereinten.

* **Der österreichische Kunstverein in Wien** setzte auch im letzten Ausstellungsmonate dieser Saison alle Hebel an, um sich neben den Ausstellungen im Künstlerhause zu behaupten. Nachdem Schwind's „Schöne Melusina", die des großen Andrangs wegen vierzehn Tage länger ausgestellt blieb, fortgewandert war, fesselten die bekannten Heyden'schen Porträts von Bismarck, Moltke und Steinmetz und die Bildnisse der Gebrüder Grimm von Frau Jerichau-Baumann, dann außer zahlreichen sonstigen Oelgemälden fremder und einheimischer Meister besonders eine Sammlung von Photographien nach Werken des in Wien bisher wenig bekannten Antoine Wiertz die Aufmerksamkeit des Publikums. Nach der Haltung zu schließen, welche die beiden Verwaltungen einander gegenüber einnehmen, ist auf eine Versöhnung von Kunstverein und Kunstgenossenschaft jetzt weniger denn je zu rechnen. Das Publikum könnte damit zufrieden sein, da die beiderseitigen Anstrengungen durch die Konkurrenz nur erhöht werden. Allein der österreichische Kunstverein wird in seinem jetzigen traurigen Lokale die Konkurrenz schwerlich auf die Dauer bestehen.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Der Düsseldorfer Schlachtenmaler Emil Hünten** macht auf die Einladung des Kronprinzen von Preußen hin in dessen Hauptquartier den Feldzug gegen Frankreich mit.

B. **Für das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf** hat die Köln-Mindener-Eisenbahn-Gesellschaft aus ihrem Dispositionsfond dem Direktorium einen Beitrag von sechshundert Thalern geleistet. Die Geschenke erfreuten sich eines guten Fortgangs und namentlich war Köln mit großen Summen dabei betheiligt; doch ist durch die Kriegsereignisse natürlich einstweilen das ganze Unternehmen in den Hintergrund gedrängt.

* r. **Aus Tirol.** Die alte gothische Wallfahrtskirche von Seefeld wird nun allmählich einer Restauration unterzogen, für welche es dem Kloster Stams, dem das Patronat gehört, gewiß nicht an Mitteln fehlt. Man beginnt mit dem Presbyterium; Rippen und Kappen des Gewölbes werden stylgemäß restaurirt. Ein gothischer Altar ist durch Michael Stolz, welcher für solche Aufträge viel Geschick hat, nahezu vollendet. — In der Kirche von Steinach sind die Fresken an der Decke des Chores vollendet; da für das Presbyterium die Geldmittel fehlen, so begann Mader vorläufig den Freskencyklus in der Kirche von Kematen. — Die schönen Fresken von Steinach sind mit einer Einfachheit ausgeführt, die fast an das Symbolische streift und der Komposition nahezu den Charakter von Basreliefs verleiht. — Plattner hat in der Friedhofskapelle zu Innsbruck die neun letzten Dinge — ernste allegorische Gestalten — in den Gewölbekappen vollendet.

Nr. 22 der Kunstchronik wird Freitag den 2. September ausgegeben.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. zu richten.

2. September.



Nr. 22.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Zum Wiener Schillerdenkmal.

Als von Wien aus die deutschen Bildhauer eingeladen wurden, Entwürfe für das Denkmal einzusenden, welches die Deutschen in Oesterreich Schiller errichten wollen, vertraute die Welt der Prolongation des Wechsels auf Frieden, welche man in Paris ihr neuerlich gütigst gewährt hatte. Niemand ließ sich träumen, daß die Aussicht auf ein gutes Geschäft die Herren sobald bestimmen würde, ihr Wort zurückzuziehen; ein stiller sorgenfreier Sommer schien so recht dazu angethan, künstlerische Ideen zur Reife zu bringen. Ein Gewittersturm sondergleichen hat uns rasch aus der Beschaulichkeit aufgerüttelt. So manche Hand führt jetzt anstatt des Pinsels oder Meißels das Schwert, und wer nicht selbst hinausgezogen ist mit dem deutschen Heere, dessen Gedanken folgen demselben, in dessen Kopf und Herz braust es viel zu mächtig, als daß Werke der reinen Schönheit empfangen werden und gedeihen könnten. Wir setzen als selbstverständlich voraus, daß die in dem Ausschreiben des Denkmal-Komités gesetzte Frist verlängert werden wird; es sollte geschehen, auch wenn unsere Künstler sich während des großen Kampfes Muße und Sammlung zum Schaffen bewahren könnten; denn anders als vor wenigen Wochen werden sie nach einem solchen Kriege gerade an diese Aufgabe herantreten. Der Schwung, welcher sich aller deutschen Gemüther bemächtigt hat, die herrlichen Thaten, deren Zeugen wir sind, das große Ziel, das seit zwei Jahrhunderten in nebelhafter Ferne vor uns lag und nun plötzlich greifbar nahegerückt ist, diese ganze erhabene, stolze Zeit, wie sollte alles das nicht die Geister zu höherem Fluge beschwingen, den Blick erweitern, die Nerven stählen! Und welcher Vorwurf vermöchte den Künstler eben jetzt gewaltiger zu entflammen als der, Schiller zu feiern, den Herold der Freiheit und nationalen Größe, die er an seinem eigenen Volke nur ahnen, nie erblicken sollte?

In dieser Zwischenzeit nun sei es uns gestattet, noch ein Wort zur Idee des Wiener Schillerdenkmals zu sprechen.

Wir haben über die Denkmäler, welche ein dankbares Volk seinen Helden der Geistesarbeit aufstellt, unsere besondere Ansicht. Männer der That soll man in ihrer vollen Persönlichkeit der Nachwelt vorführen, Männer des Denkens und Dichtens nur in den seltenen Fällen, wo der bedeutende Geist auch von einem bedeutenden, wenn nicht schönen, Körper beherbergt wurde. Denn die Erinnerung an einen großen Namen ist doch nicht der alleinige Zweck eines solchen Monuments, sonst würde eben der Name auf einer Tafel, an einer Säule dem Zwecke völlig genügen. Das Schönheitsgefühl soll zugleich durch den Anblick erfreut und genährt werden. Wie wenig dienen dazu — mit zwei oder drei Ausnahmen — unsere Dichter- und Musikerstandbilder! Wollen wir auch absehen von dem kümmerlichen Stubengelehrten Gellert in Leipzig und dem gemüthlichen Bierfreunde Jean Paul in Baireuth: was ist mit allem Aufwande an Idealisirung und Dekorirung bei Anderen erreicht worden? Begegnen wir nicht immer wieder den dürftigen, kränklichen Leibern, um welche des Bildhauers letzte Rettung, der faltige Mantel schlottert? Können wir die tragikomischen Anstrengungen vergessen, aus dem dicken, untersetzten Franz Schubert eine des Marmors würdige Erscheinung zu machen? Ist es etwa Uebertreibung, wenn wir sagen, daß die meisten Statuen Schiller's im besten Falle einen rührenden Eindruck machen? Wenn sonst Niemand, die Bildhauer werden uns gewiß darin Recht

geben, daß es eine verzweifelte Aufgabe sei, Gestalten plastisch darzustellen, auf deren Kosten der Kopf sich entwickelt zu haben scheint.

Der Kopf aber, der Sitz und Spiegel des Geistes, ist es, den wir von den großen Männern sehen wollen, für deren Leiber ja in Wahrheit die Erde gewöhnlich keinen Raum übrig hatte. Die Büste also. Aber eine Büste allein, noch so kolossal, eignet sich nicht für selbständige Aufstellung an einem öffentlichen Orte, auf einem freien Platze. Die Büste oder das Medaillonportrait muß mit einer allegorischen Komposition in Verbindung gebracht werden. Was sonst an die Flächen oder Ecken des Postaments verwiesen wird, obgleich es so oft künstlerisch viel werthvoller ist als die Hauptfigur, das entwickelt sich als freie, plastische Gruppe. Und — wer zweifelt daran? — während an eine Porträtstatue die Künstler mit Zagen und Beklommenheit herangehen, würden sie voll Lust, voll Begeisterung dem Rufe folgen, eine Idee zu verkörpern, das Wirken und Schaffen eines Dichters in Worten oder Tönen, eines Denkers oder Lehrers des Volks in schönen und schöngruppirten Gestalten zu charakterisiren. Man wird uns wohl nicht einwenden, daß diese Sprache der großen Menge weniger verständlich sein werde. Bei wem man auf eine Empfindung, eine Erhebung glaubt rechnen zu dürfen, wenn man ihm sagt: „Siehe, so ging der Mann durch's Leben, welcher so Herrliches geschaffen hat," der blickt auch mit Bewußtsein zu den Gestalten der Poesie und der Tonkunst auf. Im Gegentheil, das Bild gibt ihm zu schauen, zu deuten, zu enträthseln, es regt Schönheitssinn und Nachdenken immer wieder auf's neue an, fesselt nachhaltiger als das Bildniß allein, an welchem er bald gleichgültig, achtlos vorübergeht. In Schauspielhäusern läßt sich täglich die Beobachtung anstellen. Auf den „vornehmen" Plätzen lorgnirt man sich gegenseitig, aber oben, wo der Zuschauer sich bereits stundenlang vor Beginn der Aufführung seinen Platz erstreiten muß, da werden die Malereien an Decke und Vorhang studirt und durchgesprochen, und da würde man wenig zufrieden sein, wenn an die Stelle phantasievoller, die Phantasie beschäftigender Kompositionen etwa lauter Porträtfiguren gebracht werden sollten.

Eine Allegorie der patriotischen, von Freiheitsgedanken erfüllten Dichtung, in Verbindung gesetzt mit einem Bildniß Schiller's, sie scheint uns auch am meisten dem Gedanken zu entsprechen, welcher die Deutschen in Oesterreich die Mittel für ein Schillerdenkmal aufbringen ließ. Die inneren Wirren hatten den im Jubiläumsjahre gefaßten Plan in Vergessenheit gebracht; nach 1866 wurde er wieder aufgegriffen und voll Eifer die Ausführung betrieben. Es war ein allgemein empfundenes Bedürfniß, auch durch ein solches Wahrzeichen den Deutschen jenseits der schwarzgelben Schranken und den Nichtdeutschen innerhalb zu zeigen, daß ein unseliges Verhängniß nichts zu ändern vermöge an der Gemeinsamkeit im Geiste, in der Abstammung, der Sprache, der Denkweise; man wollte feierlich seinen Antheil wahren an dem Nationalgut der deutschen Dichtung, seine Treue bekennen zu den Ideen, welche Schiller zum Dichter des deutschen Volkes gemacht haben. In Wien knüpfen sich keine Erinnerungen an seine Person, diesen Boden hat er nie betreten, das Denkmal gilt der Sache.

Möge die Künstlerwelt unsere Ansicht in Erwägung ziehen! Wenn dieser Vorschlag ihren Beifall finden sollte, so hätte Wien unseres Erachtens Aussicht, ein Schillerdenkmal zu erhalten, um welches alle deutschen Städte es beneiden dürften. Neid aber ist es im Allgemeinen nicht, was die Deutschen bei dem Anblick unserer plastischen Monumente spüren!*) B.

Korrespondenz.

New-York, im Frühjahr 1870.

O. A. Die zahlreichen Gemäldeauktionen der letzten Zeit brachten einen wahren Reichthum europäischer Werke zur Schau, die sich theils schon länger hier im Privatbesitz befanden, theils neuerlich für den Verkauf aus Deutschland, Frankreich und den Niederlanden eingesandt waren. Abgesehen von der erwünschten Gelegenheit, welche dem Kunstfreund geboten wird, sich durch eigene Anschauung wenigstens mit einigen Zweigen europäischer Kunst, trotz vielleicht vieljähriger Trennung von der Heimat, vertraut zu erhalten, muß man den Einfluß hoch anschlagen, welchen die Bekanntschaft mit solchen Werken auf Sinn und Geschmack des amerikanischen Publikums ausübt. Man

*) Wir geben der obigen Ausführung unseres geehrten Mitarbeiters gerne Raum, können uns jedoch die Bemerkung nicht versagen, daß dessen Auffassung der unsrigen nicht entspricht. So wahr es ist, daß der Kopf, als der Sitz und Spiegel des Geistes, in den meisten Fällen das beste und völlig genügende Mittel plastischer Charakteristik abgiebt, so fest steht es andererseits, daß die monumentale Skulptur stets auf die ganze und alleinstehende oder doch wenigstens dominirende Rundfigur als auf ihr höchstes künstlerisches Ziel gerichtet sein muß. Bei einer Preiskonkurrenz, welche der plastischen Verewigung eines unserer deutschen Geistesheroen gilt, möchten wir diese echt monumentale Form der Darstellung wenigstens nicht von vornherein außer Acht gelassen wissen. Der Künstler, der nach ihrer Gestaltung ringt, wird allerdings nicht dabei sich begnügen dürfen, die irdische Erscheinung des großen Mannes mit allen ihren Mängeln und Zufälligkeiten realistisch getreu wiederzugeben. Sein Streben muß vielmehr darauf gerichtet sein, das Wesen des Dichters und Denkers in seiner Tiefe zu erfassen und die äußeren Eigenthümlichkeiten, die ihm anhafteten, zu charakteristischen Zügen seiner geistigen Natur umzugestalten. Wie dies geschehen solle, davon giebt uns Thorwaldsen's Schiller ein leuchtendes Beispiel. Wäre es nicht denkbar, daß es auch einer anderen Auffassung von Schiller's Wesen gelänge, zu gleich vollendeter plastischer Gestalt durchzudringen?

Anm. d. Red.

braucht noch keine zwanzig Jahre hier verlebt zu haben, um den großen Fortschritt in dieser Richtung wahrzunehmen, wenigstens was New-York betrifft, das sich zunächst an der Quelle befindet, und dem dieser Einfluß überwiegend zu Gute kommt. Der zahlreiche Besuch, dessen sich alle Gemäldeausstellungen erfreuen, das lebhafte Interesse, welches bei den Auktionen an den Tag gelegt wird, und die Preise, die nach europäischem Maaßstab oft hoch genannt werden können, sind die thatsächlichen Beweise dieses Fortschritts und zugleich eine Bürgschaft für die Zukunft.

Um in chronologischer Ordnung zu verfahren, ist zuerst eine kleine Sammlung zu erwähnen, bestehend aus 92 Oelbildern, ein paar Zeichnungen und Aquarellen und etwa hundert größtentheils ältern Kupferstichen. Es war eine auserlesene Sammlung kleinerer Genrebilder und Landschaften, wie ein ächter Kunstliebhaber sie zu eigener Freude und Erholung als Schmuck seiner Wohnung auswählen würde, und frei von den Schreckbildern, welche immer da mit unterlaufen, wo nur der Zufall anstatt kunstverständiger Auswahl gewaltet hat. Von Camphausen fanden wir „Puritaner am Wachtfeuer", vortrefflich gemalt, voll Leben und Ausdruck. Von David Col waren „Damenbrettspieler" da, ein reizendes kleines Bild, von der heitern Wirklichkeit und dem frischen Humor, der seinen Werken eigen ist. Der Schauplatz ist augenscheinlich eine Wirthsstube, und nicht weniger als die Spieler ziehen die zuschauenden Gestalten die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich: die Frau, welche sich der Geschicklichkeit ihres Mannes freut, und der joviale Gendarm oder Polizeiofficiant, oder was für ein Repräsentant des Gesetzes und der Ordnung er nun sein mag, der hinter dem Stuhl des einen Spielers steht. Die Ausführung ist in allen Theilen, bis zu den geringsten Nebendingen, von großer Feinheit und Vollendung. Als ein Seitenstück dazu können die „Kartenspieler" von Verhoeven betrachtet werden. Hier sind es zwei Männer in altniederländischer Tracht, ein älterer und ein jüngerer, der wohl der zukünftige Schwiegersohn des erstern sein mag, die in einem alterthümlich eleganten Zimmer spielen, und jeder von ihnen hat an einer Dame eine thätige Rathgeberin. Dem Aeltern, dessen triumphirende Miene zeigt, daß er sich im Vortheil befindet, steht seine Frau zur Seite, während der Jüngere von einer jungen Dame belehrt wird, welche ihm eifrig die Karte bezeichnet, die er spielen soll. Die Gestalten sind auch hier so lebensfrisch und wahr, daß sie uns ansprechen wie wirkliche Menschen. Von Paul Seignac ist eine „Feuersbrunst" zu erwähnen. Eine zahlreiche Familie hat sich aus dem Feuer unter einen Schuppen geflüchtet und eben tritt ein Mann herein, der seiner Frau das gerettete Kind in den Arm legt: eine Scene von ergreifender Wirkung. Ein reizendes Bild von Anton Dieffenbach zeigt zwei Kinder in einem Garten, ein Mädchen, das auf dem Boden sitzt und mehrere junge Hunde im Schooße hält, die ihr Leben erst nach Wochen zählen, deren einen sie emporhält und ihrem jüngern Bruder zeigt, welcher ihr gegenübersteht und den Arm auf den Nacken der Hundemutter gelegt hat; die Befriedigung der Kinder, die Freude, welche sie über diese willkommenen künftigen Freunde und Gespielen an den Tag legen, wird nur von dem freudigen Stolz der Mutter überboten, welche, ein Bild der Behaglichkeit, mit lang heraushängender Zunge dasteht und unverkennbar ihre Ueberzeugung ausdrückt, die Welt durch die schönsten, begabtesten und interessantesten Hundekinder bereichert zu haben. „Die Genesende" von Trayer ist ebenfalls ein ansprechendes wohlausgeführtes Bild. Zwei Seitenstücke von Otto Erdmann, Familienscenen darstellend — das eine zeigt einen erhörten, das andere einen abgewiesenen Freier — sind lebendig und gelungen im Ausdruck der Gestalten, die in altfranzösischem Costüm erscheinen, namentlich die Großmutter, welche dem beglückten jungen Mann so herzlich ihre Befriedigung und Zuneigung ausdrückt, wobei augenscheinlich ein paar gute Rathschläge mit unterlaufen. Ein anmuthiges Bild, wohl ausgeführt, voll Leben und Mannigfaltigkeit ist eine Versammlung von Kindern, welche einem Puppenspiel zusehen, von Heinrich Dillens. „Die Waise" von Carl Hübner hat bei brillant schöner Ausführung meines Bedünkens einen etwas zu starken Anflug von sentimentalem Element, arbeitet zu ersichtlich auf die Rührung hin; etwas weniger davon würde eine größere Wirkung hervorgebracht haben. „Mutter und Kind" von Meyer von Bremen ist eine jener kleinen, fein ausgeführten, anmuthigen Darstellungen, denen man immer gern begegnet. Andere ansprechende kleine Genrebilder waren von Sondermann, Adolph Dillens, Webb und Lassalle. Inmitten aller dieser frischen Wirklichkeit schien ein „Sieg Davids über Goliath" von Schopin ganz an den unrechten Ort und zur unrechten Zeit gekommen zu sein. Diese theatralischen leblosen Figuren, denen es zum Ueberfluß an jeder Farbe mangelt, können uns nicht einreden, daß sie wirkliche Menschen von Fleisch und Blut seien, und der Gegenstand an sich ist eben nicht besonders geeignet, für das Verfehlte der Ausführung irgendwelchen Ersatz zu bieten. Ein schneebedeckter Klosterhof von J. Jacobsen versetzt mit dem einsam durch den Schnee schreitenden Mönch den einigermaßen imaginativen Beschauer lebhaft in die melancholische Einförmigkeit des Klosterlebens. Unter den Landschaften sind vorzüglich zu erwähnen: eine Ansicht des Wetterhorns von Waagen, Bilder von Carl Triebel, Koningk und de Haas.

Zunächst kamen die Originale der beliebten und verbreiteten Chromo-Lithographien von Louis Prang in Boston an die Reihe. Ueberall gekannt und in Gunst, wie diese stehen, erscheinen auch die Originale einem

Jeden wie gute alte Bekannte und geben zugleich Gelegenheit, die Treue der Nachahmung zu würdigen. Da war die anmuthige „pompejanische Familienscene" von Coomans, welche unlängst im Oeldruck erschienen ist, und zu den besten Bildern der Art gehört. Ferner „der barfüßige Junge" von Eastman Johnson, eine anmuthige Darstellung eines Gedichts von Whillier, der einen im Oeldruck von den Wänden so vieler Familienzimmer anlächelt. Dann begegneten wir auch Abraham Lincoln als Knaben, der in der westlichen Blockhütte beim Schein des Heerdfeuers liest, ebenfalls von Eastman Johnson, ein überaus anziehendes Werk. In dem hochaufgeschossenen Jungen, der mit langausgestreckten Beinen dasitzt, von dem Feuer beleuchtet, und die ganze Welt über seinem Buch zu vergessen scheint, ist es nicht schwer, die Züge des nachmaligen Präsidenten, dieses ächten Kindes des Volks zu ahnen; wenigstens sieht er ihm so ähnlich, wie ein Sohn seinem Vater. Ganz abgesehen übrigens von dem volksthümlichen Gegenstand, würde dies Bild als eine rein künstlerische Schöpfung nicht weniger anziehend sein. Es ist Lincoln, aber nicht nur Lincoln; dieser Knabe ist der Typus des selbstgebildeten „selfmade" Amerikaners und versinnlicht die Idee der republikanischen Gleichheit, welche dem niedrigst Geborenen die Möglichkeit gewährt, sich zu dem höchsten Ehrenposten emporzuschwingen. — Ferner nenne ich das hübsche Bildchen von Dieffenbach: „Eifersucht" — zwischen Hund und Katze nämlich, — „die erste Musikstunde" von Lobrichon, „die beiden Freunde" (Hund und Kind) von Giraud, ein reizendes Thierstück von Braith „des Zickleins Spielplatz", ein Hühnerhof von Lemmens, Federvieh von Tait, und eine recht gute Landschaft „das Yosemite-Thal" von Thomas Hill.

(Forts. folgt).

Nekrologe.

A. Schelfhout. Am 19. April d. J. starb im Haag einer der ältesten Meister der modernen Landschaftsmalerei: Andreas Schelfhout, ebendaselbst am 16. Februar 1787 geboren. Mit ihm ist wieder einer von der alten Garde dahingegangen, ein Mann, dem die Zeiten bekannt waren, in denen Pieter Barbiers Pieterszoon die Wände der Salons mit Landschaften schmückte, Jan Hulswit seine pikanten und effektreichen holländischen Ansichten aquarellirte, Johannes Jelgerhuis, Martinus Schouman, Jacob van Stry, Herreyns ihre ersten Lorbeern pflückten unter der Regierung Wilhelm's II. Seine jüngeren Zeitgenossen waren J. C. Schotel, der tüchtige Marinemaler, der Architekt Luys, die Van Bree's, Jan Willem Pieneman, die Brüder Van Os, und der noch lebende B. J. Van Hove.

Schelfhout, der Anfangs bei seinem Vater, einem Spiegelrahmenfabrikanten arbeitete, empfing den ersten Kunstunterricht im 24. Lebensjahre bei Breckenheimer, einem Dekorationsmaler des k. Theaters. Im Jahre 1815 erwarb er sich vielen Beifall mit einer Winterlandschaft aus dem Haag'schen Walde; zwei Jahre später lenkte eine Landschaft mit Staffage des P. G. van Os die Aufmerksamkeit auf ihn, und allmählich wurde aus ihm der berühmte und gefeierte Meister, dem Ehrenzeichen, Medaillen und Bestellungen reichlich zuflossen. Er war ein sehr fruchtbares Talent, und eine gefällige und leichte Technik machte es ihm möglich, ununterbrochen zu produciren. Er hat erstaunlich viel gemalt und gezeichnet. Der Auktionskatalog seiner hinterlassenen Studien und Zeichnungen, die am 26. Juli im Haag versteigert wurden, enthält deren mehrere Hunderte. Er hatte auch in Deutschland Reisen gemacht und dort zahlreiche Motive für seine Gemälde gefunden; Hauptsache jedoch war für ihn die Landschaft der niederländischen Provinzen Holland und Gelderland, deren Dünen und Wiesen, Wälder und Haiden ihm ein unerschöpfliches Thema darboten. Vorzüglich geschätzt waren seine Winterlandschaften, da er Eis und Schnee und den kalten Luftton mit vielem Geschick wiederzugeben verstand. Im Anfang malte und zeichnete er in der älteren, mehr detaillirten und präcisen Manier; dann aber ward auch der breitere und effektvolle Vortrag der Romantiker von ihm angenommen, bis er endlich seine eigene Manier gewonnen hatte, der er treu blieb. Er besaß unstreitig ein leichtes und gewandtes Talent, eine gewisse Summe von Natürlichkeit und Einfachheit, vorzüglich in seinen besten Werken, die man wohl unter den früheren zu suchen hat, dabei eine äußerst geschickte Mache; aber sein Vortrag ist doch allmählich mehr zur Manier geworden, statt der Ausdruck eines inneren Dranges zu sein. Seine Werke machen daher nicht den Eindruck von Schöpfungen eines Geistes, der im unaufhörlichen Ringen mit dem Ideale und den schwersten Aufgaben der großen Natur begriffen ist. Bei allem Respekt, welches wir dem Talente des ausgezeichneten Künstlers schuldig sind, ist es uns Jüngeren unmöglich zu verkennen, daß die neuere Landschaftsmalerei ihm über den Kopf wuchs. Doch bleiben seine Werke geschätzt, und die Galerien und Privatsammlungen halten sie in Ehren. Man findet sie in der kaiserlichen Galerie zu St. Petersburg, in der der königlichen Familie von Würtemberg; in Wien, Paris, und London. In Holland besitzt der Haarlemer Pavillon eine Landschaft von ihm, die Sammlung Teyler in Haarlem eine Strandgegend, das Museum Boymans in Rotterdam eine Küstengegend, von den Dünen aus gesehen, eine Winterlandschaft und einen Strand von Scheveningen bei Sonnenuntergang; das Museum Fodor in Amsterdam 14 Gemälde, darunter verschiedene Marinen. Seine Aquarelle, die er mit großer Leichtigkeit ausführte, finden sich in allen Sammlungen. Er hat einige wenige Skizzen auf Stein gezeichnet, und einige Radirungen gemacht, z. B. eine Landschaft mit Wasser, und eine Landschaft mit einem Kanal und Fischern, rechts ein Birkenbaum, im Hintergrunde Berge und Bäume.

B.

K. **Kuntze, Eduard J.**, deutscher Bildhauer, starb in New-York am 10. April 1870 an der Lungenentzündung. Derselbe wurde 1826 in Pommern geboren und kam um das Jahr 1852 nach Amerika. Nach dem New-Yorker „Home Journal" vom 13. April 1870 erhielt er seine künstlerische Bildung hauptsächlich in Stockholm, wo er von der Akademie den römischen Preis erhielt; auch hielt er sich mehrere Jahre in London auf. Unter seinen Werken finden sich, außer vielen Portraitbüsten und Medaillons, Statuetten von Göthe, Shakespeare, Irving, Tennyson, Lincoln, eine Columbia, Puck, Puck on the warpath, Puck on his horse, ein Basrelief Merlin und Vivien (nach Tennyson), eine Büste des Frohsinns, eine Statue der Psyche u. s. w. Sein größtes Werk, eine Statue des indianischen Sängers Chibiabos (nach Long-

fellow's Hiawatha), auf das er viele Hoffnungen baute, hinterließ er unvollendet. Auf der Ausstellung der „National Academy of Design", 1868, befanden sich auch drei Radirungen von ihm. Ferner schrieb er ein Kinderbuch, „The fairy bell", welches in New-York in englischer Sprache erschien. Seit 1869 war er Mitglied der Akademie in New-York. Sein Grabredner schildert ihn als Künstler von nur geringem Talent, aber als erfüllt von glühender Liebe zu seinem Beruf, und als vortrefflichen Menschen. Sein Portrait, von J. O. Eaton gemalt, ist im Besitz der Akademie.

Charles Hoguet, Landschafts- und Marinemaler, geboren in Berlin 1813, ist daselbst am 5. August gestorben.

Christian Schuchardt, als Kunstschriftsteller bekannt durch seine Arbeit über Lucas Kranach, starb in Weimar, wo er ehedem die Stellung eines Direktors der dortigen Zeichenschule bekleidete, am 10. August, hochbetagt.

+ **Berlin.** Die Zahl der verwaisten Posten im Gebiete der Kunstpflege und -Verwaltung hat sich dahier um einen neuen vermehrt. Jüngst ist Dr. Bonnell, der Custos der reichen, aber nach der Willkürherrschaft des Herrn von Olfers einer verständigen und tüchtigen Leitung überaus bedürftigen Museumsbibliothek, nachdem er nur kurze Zeit mit Hingebung und Einsicht seinem Amte vorgestanden, verstorben.

Johann Fredrik Eckersberg, einer der angesehensten norwegischen Landschaftmaler, geboren in Drammen 1822, starb am 13. Juli auf seiner Villa bei Sandviken.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Deutsche Schmiedewerke, nach der Natur aufgenommen von Julius Raschdorff, Stadtbaumeister in Köln, königl. preuß. Baurath und Mitglied der k. k. Akademie der Künste in Wien. In 12 Lief. zu je 10 Bl. Fol.

Von jeher hat die Architektur auf die Kunsthandwerke, namentlich auf diejenigen, welche sich vorzüglich bei architektonischen Erzeugnissen Geltung verschaffen, je nach ihrer Blüthe oder ihrem Verfall, einen belebenden oder ertödtenden Einfluß ausgeübt. So hat der erfreuliche Aufschwung, den die Baukunst in den letzten dreißig Jahren genommen, seine heilsame, fördernde Wirkung auf das Kunsthandwerk nicht verfehlt. Vor Allem ist es der zum Schmuck von Gebäuden und Geräthen bestimmte Zweig des Schmiedehandwerks, welcher an der Hand der Architektur aus seinem tiefen Verfalle wieder zu seiner früheren hohen Blüthe emporzuarbeiten sich bemüht. Zur Erreichung dieses Zieles ist bis jetzt schon Vieles geschehen, aber das Meiste bleibt noch zu thun übrig. Der Kölner Stadtbaumeister Raschdorff, welchem um die jetzige Blüthe der rheinischen Architektur große Verdienste zuerkannt werden müssen und an dessen Namen die Kunstgeschichte den Ruhm einer eigenen Kölner Baukunst-Schule knüpfen wird, will in einem besonderen Werke: „Die deutsche Schmiedekunst" den Weg zeigen, auf welchem jenes Ziel rasch erreicht werden kann. Raschdorff, der während seiner amtlichen Thätigkeit als Stadtbaumeister seit mehr als fünfzehn Jahren mit der Herstellung der hervorragendsten kölnischen Bauwerke aus den besten Kunstepochen der Gothik und der deutschen Renaissance betraut war und zugleich eine große Zahl einfacher, oft aber auch reicherer Neubauten auszuführen hatte, fühlte das Bedürfniß, zunächst die Sprache der zu restaurirenden Bauwerke zu studiren, d. h. die architektonischen Einzelheiten zu zeichnen nach ihren durch das verschiedene Material hervorgerufenen besonderen Kunstformen. Ein ganz besonderes Interesse nahm er an den Schmiedeeisenwerken, die im 15. und 16. Jahrhundert eine charakteristische Eigenthümlichkeit und eine besondere Zierlichkeit zeigen. Die zahlreichen Originalzeichnungen, welche Raschdorff von Eisenwerken der mannigfachsten Art in den verschiedensten Orten der Rheinprovinz genommen, um dieselben bei seinen Bauausführungen als Vorbilder zu benutzen, sollen jetzt auch durch Veröffentlichung in weiteren Kreisen nutzbringend gemacht werden. Sämmtliche Zeichnungen sollen in 12 Lieferungen zu 10 Blättern in kurzer Zeit ausgegeben werden; 100 Blätter sind druckfertig, die übrigen 20 werden in kurzer Zeit vollendet sein. Diese Zeichnungen sind mit ängstlicher Sorgfalt und großer Genauigkeit ausgeführt und müssen als nachahmenswerthe Muster korrekter und eleganter Ornament-Zeichnung angesehen werden. In der Sammlung finden wir Gitter, Thorflügel, Thurmkreuze, Wandleucher, Langbänder, Kissenhalter, Schloßschilde, Thürhandgriffe, Thürringe, Wetterfahnen, Kronleuchter, Thürbänder, Lichterhalter, Armleuchter, Grabkreuze, Altarkonsolen, Fensterkörbe, Brüstungsgitter, Gitterkrönungen, u. s. w. Die Sammlung wird zunächst denjenigen Fachgenossen willkommen sein, welche in Gegenden thätig sind, deren Vergangenheit sich hervorragender Kunsterzeugnisse nicht zu erfreuen hat, wo also der Architekt nicht in der Lage ist, Vorbilder in seiner näheren Umgebung zu benützen. Vornehmlich wird das Werk der Hebung des Schmiedehandwerks zu Gute kommen; der strebsame Schmiedemeister wird die Raschdorff'schen Zeichnungen als willkommene instruktive Vorlagen freudig begrüßen. Alle diejenigen, welchen die Hebung der Kunstgewerbe am Herzen liegt, werden es dem Herrn Raschdorff Dank wissen, daß er sich zur Veröffentlichung seiner Zeichnungen entschlossen hat. **E.**

Von Dr. A. Andresen's Werk: „Die deutschen Malerradirer des neunzehnten Jahrhunders" ist soeben die erste Hälfte des vierten Bandes erschienen, welche folgende Künstler behandelt: Carl Agricola, Maria Ellenrieder, Herm. Carmiencke, Sixt. Thon, Rud. v. Normann, Mich. Mor. Daffinger, Franz Rektorzik, Joh. G. von Dillis.

Rheinland's Baudenkmale des Mittelalters von Dr. F. Bock. Wiederum sind vier Hefte dieses mit vorzüglichen Holzschnitten ausgestatteten „Führers zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rhein und seinen Nebenflüssen" erschienen. Heft 9 u. 10 behandeln in sehr ausführlicher Darstellung die Nikolaikapelle am Münster zu Aachen, Heft 11 die Liebfrauenkirche zu Trier und Heft 12 die ehemalige Benediktiner-Abteikirche des heil. Willibrodus zu Echternach. Mit diesem Hefte ist die erste Serie des Werkes abgeschlossen.

Konkurrenzen.

+ **Das neueste Siegesbülletin der Berliner Kunstakademie vom 3. August d. J.** (dem Geburtstage König Friedrich Wilhelms III. und Termin der Preisvertheilung in den Konkurrenzen) lautet nach den Zeitungen wie folgt: Es wird von dem Sekretär „über den Erfolg der vom König Friedrich Wilhelm III. gestifteten Konkurrenz um den großen Staatspreis Nachricht gegeben. Die Konkurrenz war in diesem Jahre für das Fach der Geschichtsmalerei eröffnet; es hatten sich fünf Bewerber gemeldet, welche sämmtlich zur Vorprüfung zuläßig befunden worden, jedoch die Arbeiten dieser Vorprüfung sowie die Skizzen für die Hauptaufgabe konnten nicht als genügend erkannt werden, so daß der Senat beschloß, der Preisbewerbung keine weitere Folge zu geben. Zur Preisbewerbung der ersten Michael-Beer'schen Stiftung, ausschließlich für Bekenner der mosaischen Religion, hatte sich ein Bewerber gemeldet, dessen Arbeiten jedoch nicht für preiswürdig erkannt wurden. Die Konkurrenz der zweiten Michael-Beer'schen Stiftung, eröffnet für Bewerber aller Bekenntnisse, war diesmal für das Fach der Musik bestimmt. Nur eine Arbeit war eingegangen, und diese hat gleichfalls nicht für preiswürdig erkannt werden können."

* **An der Wiener Akademie der bildenden Künste** fand am 1. August durch den Minister für Kultus und Unterricht, v. Stremayr, die feierliche Preisvertheilung statt und zwar wurden folgende Zöglinge ausgezeichnet:

Bei der allgemeinen Malerschule: Mit zwei goldenen Füger'schen Preismedaillen für die Lösung der Aufgabe: „Der gefesselte Prometheus, nach Aeschylos' gefesseltem Prometheus, zweite Scene", Herr Hyacinth Ritter v. Wieser aus Graz und Herr Andreas Groll aus Wien; einem v. Gundel-Preis für Gesammtstudien Herr Bronislaw Abramowicz aus Zaluchow in Galizien, und einem Ritter v. Lampi'schen Preis für seine Zeichnungen nach dem Naturmodelle Herr Anton Hallasch aus Wien.

Bei den Specialschulen für Historiemalerei: Mit zwei Preisstipendien aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für das Gemälde „Das heilige Abendmal" Herr Franz Rumpler aus Tachau in Böhmen, und für das Gemälde „Die Heimkehr" Herr Franz Streitt aus Brody.

Bei der allgemeinen Bildhauerschule: Mit einer goldenen Füger'schen Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Die Verstoßung Hagar's", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Edmund Hofmann aus Pest; einem v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Julius Kangel aus Wien; einem Neuling'schen Preis für die Modellirung nach dem Naturmodelle Herr Karl Schwerczel aus Friedek in Oesterreichisch-Schlesien, und einem Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für das Relief in Thon: „Achilles im Tempel des Apollo, verwundet von dem Pfeile des Paris, Herr Franz Matzan aus Wien.

Bei der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleurkunst erhielten: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Perseus befreit die Andromeda", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Robert Weigl aus Sagor in Krain; einen v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Karl Linzbauer aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für geschnittene Medaillen Herr Leopold Nowak aus Wien.

Bei der Landschaftsmalerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Das erste der Schilflieder Lenau's", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Geza Meszöly aus Stuhlweißenburg; einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr August Groß aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für Komposition und durchgeführte Charakteristik eines Gemäldes Herr Viktor Osler aus Wien.

Bei der Kupferstecherschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für eine Zeichnung nach dem im k. k. Belvedere befindlichen Original-Gemälde des heiligen Sebastian von Mantegna und einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr Viktor Jasper aus Wien; ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für im Stiche befindliche Werke Herr Eugen Doby aus Kaschau.

Bei der Architekturschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für das Projekt zu einem astronomischen Observatorium, nach gegebenem Programme, Herr Alois Prastorfer aus Wien; einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien über Baustyle Herr Gustav Schlierholz aus Wien; einen Georg Pein'schen Preis für eine Schönzeichnung nach einer gezeichneten Vorlage Herr Anton Beill aus Andrichau in Galizien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für den Entwurf eines Bibliotheks-Gebäudes Herr Svetozar Ivackovic aus Delliblat in Ungarn.

Kunstunterricht.

Die Kunstgewerbeschule des österr. Museums in Wien war im Schuljahr 1869—70 von 120 Schülern, und zwar 73 ordentlichen und 47 Hospitanten besucht, ein Verhältniß, welches im Vergleiche zum Vorjahre, wo die Zahl der Hospitanten 49, die der ordentlichen Schüler 29 war, ein entschieden günstiges genannt werden muß. Die Zulassung von Hospitanten, wie sie die Statuten vorzeichnen, erweist sich als sehr praktisch, indem es so Kunsthandwerkern, die mitten in den Geschäften stehen, möglich wird, sich künstlerisch fortzubilden. Die Zahl der eingeschriebenen Schülerinnen betrug 20; diese besuchten die Vorbereitungsklasse und die Abtheilung für Blumenmalerei. Die meisten der eintretenden Schüler mußten wegen ungenügender Vorbildung im Zeichnen in die Vorbereitungsschule gewiesen werden; dieselbe wurde von 77 Schülern, darunter 33 Hospitanten besucht. Während des Schuljahres sind 9 Schüler, darunter ein Fräulein, in die Fachschulen aufgestiegen. Die Schüler in den Fachschulen gehörten den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie an; vertreten waren: Thonwaarenfabrikation, Kunsttischlerei, Glasindustrie, Bronze- und Ciseleurtechnik, Dekorations- und Porzellanmalerei, Chromolithographie und Xylographie, dekorative und ornamentale Bildhauerei, Vergolder-, Tapeziererkunst, Guß- und Schmiedeeisenarbeit, Weberei, Stickerei und Wappenmalerei. Von den theoretischen Fächern wurde die „Styllehre" (Dozent Architekt Hauser) im 1. Semester von 28, im 2. von 37 Schülern, die „Projektions- und Schattenlehre, Perspektive" (Dozent Teirich) im 1. Semester von 37, im 2. Semester von 39 Schülern besucht. Mit beiden Vorträgen sind Zeichenübungen in Verbindung. Die Vorlesungen des Sommersemesters über „Anatomie" (Dozent Dr. Bandl) wurden von 32, die über „Farbenlehre" (Dozent Prof. Ditscheiner) von 28 Schülern besucht. Letztere wurden in der Handelsakademie abgehalten. Als Lehrmittel wurden eine große Anzahl Originalgegenstände des Museums benützt; die eigenen Lehrmittel der Schule wurden durch Gypsabgüsse vermehrt, unter denen eine Folge von Gegenständen aus der Gypsgießerei der Académie des Beaux-Arts in Paris und Abgüsse nach Details der Kapelle Pellegrini in Verona einen hervorragenden Platz einnehmen. Aufträge erhielt die Schule von mehreren Seiten: einen hervorragenden Platz nehmen, nach den Aufträgen Sr. Majestät des Kaisers, einige Aufträge des Curators Herrn Nik. Dumba ein. Die Schüler der Abtheilung für Architektur und für Plastik waren auch durch zwei Preise des n. ö. Gewerbevereins beschäftigt. Die Stipendien, welche sowohl vom Handelsministerium, als von der Gesellschaft zur Beförderung der Kunstgewerbschule vertheilt wurden, erweisen sich als nützlich in ganz eminentem Sinne. Es wurden dadurch Zöglinge aus den österr. Kronländern in die Schule gezogen, die sich als besonders befähigt erwiesen, und die ohne die Unterstützung durch diese Stipendien nicht in der Lage gewesen wären, sich an der Schule gründlich auszubilden. Die Räumlichkeiten der Schule erwiesen sich als ungenügend; es mußte die weitere Aufnahme von Schülern sistirt werden. Hoffentlich wird die Uebersiedelung der Schule in das neue Museumslokal in den nächsten Ostern anstandslos stattfinden. Das nächste Schuljahr beginnt am Montag den 3. Oktober. Die Aufnahme der Schüler findet im Lokale der Kunstgewerbeschule vom 28. September bis 3. Oktober statt; während dieser Zeit wird auch, wie im verflossenen Jahre, die Jahresausstellung der Schülerarbeiten veranstaltet werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Die Akademie in New-York** beschloß, dieses Jahr zum ersten Mal auch eine Sommerausstellung zu veranstalten, welche am 1. Juli eröffnet wurde. Dies ist eine Neuerung, die nur geringen Erfolg haben konnte; denn so kurze Zeit nach der Frühlingsausstellung ließ sich nicht erwarten, daß wieder eine hinreichende Zahl neuer und sehenswerther Bilder zusammenkommen würde, um viele Besucher anzuziehen, zumal da sich gerade diejenigen, welche Zeit und Geschmack für dergleichen Dinge haben, um diese Zeit nach allen Weltgegenden zersplittern. Wichtiger ist die Ankündigung, daß die schon so lang versprochene Schule in der Akademie mit nächstem Herbst ihren Anfang nehmen werde. Frei-Klassen im Zeichnen nach der Antike, nach lebenden Modellen, für Landschaft und Stillleben wie auch im Modelliren, in der Perspektive und Anatomie sollen eingerichtet werden, und auch Vorlesungen über bildende Kunst stehen in Aussicht. Kein Zweifel, daß damit die Kunst unermeßlich gefördert werden kann. Wie weit dies geschehen wird, hängt von der Thätigkeit, Energie und Einsicht ab, welche die Akademiker dem Unternehmen widmen werden, und von dem Anklang und der Unterstützung, die dasselbe bei den Kunstfreunden finden wird.

Die akademische Ausstellung in Berlin wird in Folge der politischen Ereignisse erst am 18. September eröffnet werden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber das Keplerdenkmal, welches Ende Juni in dem Städtchen Weilderstadt, dem Geburtsorte des großen Astronomen, enthüllt wurde, schreibt man der N. Fr. Presse aus Stuttgart: Das Monument ist das gelungene Werk des wackeren Nürnberger Meisters Kreling; der Erzguß ebenfalls in Nürnberg von Lenz und Herold ausgeführt, der Sockel nach dem Entwurfe des Ober-Baurathes von Egle in Stuttgart. Es stellt Kepler dar, sitzend, den Blick forschend zum Himmel emporgerichtet, den einen Arm auf einen Globus gestützt, mit dem anderen den Cirkel spannend, um die Sternenbahnen zu messen.

Auf den vier Ecken des Postamentes sind in kleinerem Maßstabe die Statuen der Astronomen Tycho de Brahe und Copernikus, des Tübinger Professors Mästlin, der Kepler lehrend in die Astronomie eingeführt, und des Uhrmachers Jobst Byrg, der mit seinen tüchtigen mechanischen Arbeiten Kepler in der Herstellung der von diesem ersonnenen Instrumente zur Hand ging. Die vier Reliefbilder am Sockel stellen dar: den Genius der Astronomie; die Einführung Kepler's in den Hörsaal Mästlin's; Kepler läßt seinen Freund Byrg durch sein neu konstruirtes Fernrohr die Sterne schauen; Kaiser Rudolph's Besuch bei Kepler und Tycho de Brahe. Das ganze Werk ist im Totaleindruck bedeutend, imposant und zugleich harmonisch, im Detail von sinniger Klarheit. Und gelungen wie das Monument, war auch das Enthüllungsfest, zu welchem das Schwabenland, besonders natürlich Stuttgart und Tübingen, eine große Anzahl Männer der Wissenschaft und Kunst, von Rede- und Sangeskundigen entsendet hatte. Der stattliche, sinnig geordnete Festzug gab Zeugniß von der tiefsten Innigkeit der Volkstheilnahme an diesem Ehrentage eines Sohnes aus dem schwäbischen Volksstamme, wenn man will, eines landsmannschaftlichen Partikularismus, aber eines wohlberechtigten, der dem Volksbewußtsein seinen edelsten Inhalt verleiht. Nachzurühmen ist auch den Festrednern und dem Festdichter, daß sie, ohne die Bedeutung des Festes populär zu verflachen, doch die über den Gesichtskreis der Volksbildung und auch der meisten sogenannten „gebildeten Klassen" hinausgehenden wissenschaftlichen Thaten des großen Mathematikers und Astronomen dem Volksverständniß näher zu bringen wußten. Die Rede des Reallehrers Beude von Weilderstatt zur Begrüßung der Gäste war in Form wie Inhalt edel und gediegen. Die unsterblichen Leistungen Kepler's darzustellen, war wol Keiner besser geeignet, als der eigentliche Festredner, Oberstudienrath Dr. Frisch, der rühmlichst bekannte Herausgeber von Kepler's Werken. Auf die Ausführung dieser Reden hier näher einzugehen, muß ich mir versagen. Als interessante historische Notizen führe ich nur aus derselben an, daß 1620 die Mutter Kepler's als Hexe verbrannt werden sollte und daß es Kepler nur mit Aufwand aller seiner Energie gelang, sie zu retten. Jenen Finsterlingen, welche die Hexenprozesse erfanden, gilt die nachstehende Strophe aus dem sinnigen Festgedichte J. G. Fischer's:

„Da standen sie, der Menschlichkeit ein Spott,
Mit Blut und Mord die Wahrheit zu verbürgen,
Und um den bessern oder schlechtern Gott
Den Deutschen durch den Deutschen zu erwürgen;
Da saßen sie, verbrannten und verbannten,
Die sich des Glaubens fromme Wächter nannten,
Indessen du, Erleuchteter, die Bogen
Am Himmel durch die Finsterniß gezogen!"

Mit Bezug auf die Ausweisung der Deutschen aus Frankreich richtet der bekannte Referent der Kölnischen Zeitung für Kunstangelegenheiten einen Aufruf an die deutschen Fabrikanten und Gewerbtreibenden, in welchem unter Andern gesagt wird: „Die Mehrzahl unserer ausgewiesenen Landsleute sind Arbeiter, in Frankreich geschätzt wegen ihrer Geschicklichkeit und ihres Fleißes und vertraut mit den verschiedensten Zweigen der französischen Industrie, welche in vielen Fällen von unseren Gewerbtreibenden als mustergültig und häufig mit Eifersucht betrachtet wird. Ein großer Theil der Produkte der französischen Industrie und besonders der Kunstindustrie, auf welche unsere Fabrikanten so oft mit Neid blicken und mit denen die ihrigen mühsam konkurriren, ja, die bei uns als unnachahmlich gelten, sind das Werk deutscher Arbeiter. Bronze- und Metallgießer, Ciseleure, Modelleure, Bildhauer und Schnitzer, Stuckarbeiter und Vergolder, Porcellan- und Glasmaler, Musterzeichner, Maler und Drucker, kurz, Ornamentisten aller Art sind darunter, Kunstschreinerei, Marqueterie, Maschinen- und Instrumenten-, Glas- und Porzellanfabrikation, Leder- und Papeterie-Arbeit, Weberei, Färberei und Druckerei ist unter ihnen vertreten, kurz Alles, worin sich die französische Industrie Auszeichnung und allgemeine Anerkennung erworben hat, und in allen diesen Fächern sind die deutschen Arbeiter, welche Frankreich jetzt von sich stößt, musterhaft und meisterhaft gewesen; wie hätten sie sonst im fremden Lande einen so vortheilhaften Boden für ihre Thätigkeit gefunden? Nun denn, deutsche Fabrikanten und Gewerbtreibende, hier bietet sich eine Gelegenheit, eure Arbeitskräfte auf eine Weise zu vermehren und zu vervollständigen, die ihr manchmal gewiß schon gewünscht habt. Ihr braucht nicht nach Frankreich zu reisen, um mühevoll den Franzosen ihre Methoden und Verfahren abzulauschen, ihr braucht nicht dort nach geschickten und geübten Werkleuten umzuschauen; die Franzosen sind so gütig, sich selbst zu berauben, und schicken euch ihre Arbeiter, die mit ihrem Gewerbbetriebe aufs innigste vertraut sind, und zwar von den besten! Sie wollen sie nicht mehr, also nehmt Ihr sie auf in eure Anstalten und Werkstätten, benutzt die Kenntnisse und Geschicklichkeit, die sie mitbringen, ersetzt durch sie, was euch bisher gefehlt hat, und ihr werdet den Franzosen mit ihren eigenen Mitteln Konkurrenz machen."

Der ungarische Cultus- und Unterrichtsminister hat von den vom Staate zu Kunstzwecken bestimmten 18,000 fl. folgende Summen bewilligt: Dem Bildhauer Joseph Engel zur Marmorbüste Peter Pazman's 800 fl., dem Bildhauer Nikolaus Izso zur Marmorstatue Nikolaus Zrinyi's des J. als Restbetrag 795 fl., ferner zu der Marmorbüste der Zrinyi Ilona und Franz Rakoczy's II. je 1200 fl., den Malern Moriz Than und Karl Lotz zur Ausschmückung des Treppenhauses des National-Museums in Pest mit Fresken als Gebühr für 1870/71 3600 fl., ferner für die Pläne zur architektonischen Ausschmückung des Treppenhauses dem betreffenden Zeichner 200 fl., dem Maler und Custos der Museums-Galerie, Anton Ligeti, für die Abbildung des Schlosses Vajda-Hunyad und der Umgebung 1200 fl., dem Maler Anton Haan für die Kopirung der Madonna di Foligno von Raffael 1400 fl., dem Architekten Albert Schikedanz, dem Bildhauer Siegmund Aradi, dem Historienmaler Geza Dosa, dem Landschaftsmaler Geza Meszöly, dem Genremaler Siegmund Richter, dem Xylographen Gustav Morelli zu ihrer weiteren Ausbildung als Stipendium je 500 fl., dem Maler Gustav Keleti als Kostenersatz der Reise zum Studium der auswärtigen Maler-Akademien 600 fl., dem Bildhauer Emerich Pataky, dem Porträtmaler Armin Kern, dem Genremaler Daniel Sustek zu ihrer weiteren Ausbildung je 400 fl., dem erblindeten Maler Joseph Mezey zur Unterstützung 300 fl. Außerdem wurden 200 Dukaten zur Honorirung der Skizzen ungarischer historischer Gemälde und 2000 fl. als Theilbezahlung für das etwa zu bestellende Bild zurückbehalten, wobei bemerkt wird, daß von den obigen Honoraren circa 2500 fl. erst im Jahre 1871 ausgezahlt werden. — Zugleich hat der Minister die HH. Ladislaus Gyulay, Stephan Sardy und Ladislaus Paal zu Zeichenlehrer-Kandidaten ernannt und ihnen auf drei Jahre ein Stipendium von je 600 fl. bewilligt.

x. **Das Schadowdenkmal** gehört ohne Zweifel zu den Zierden Düsseldorf's. Mitten in das bewegte Treiben der Stadt, auf einen besuchten Platz hingestellt, mahnt uns das ernste, ideal aufgefaßte Bildniß des bedeutenden Mannes an die hohen Aufgaben und Ziele des Menschen und erhebt uns über die Alltäglichkeit des Daseins. Kolossale Formen, die unter den Händen des Bildners leicht erstarren, mit Lebenswärme zu durchhauchen, ist eine der schwersten künstlerischen Aufgaben; eine noch schwierigere, das ganze Wesen eines Menschen, sein Wirken, welches verschiedenen Altersstufen angehört, seine Individualität, die sich erst im wechselnden Mienenspiel ganz entfaltet, in einem Bilde uns vor die Seele zu stellen. Diese höchsten Anforderungen der Kunst sind hier gelöst. Ungeachtet solcher Vorzüge fühlten wir uns bei jedesmaliger Betrachtung des Denkmals peinlich von einer Disharmonie in den Verhältnissen desselben berührt, über die wir vergebens bemüht waren, uns Rechenschaft abzulegen. Diese unklare Empfindung fand plötzlich ihre Lösung beim Anblick des Originalmodells von Prof. Wittig, welches im Salon der Herren Bismaier und Kraus gegenwärtig ausgestellt ist. Das schönste Ebenmaß herrscht in diesem Modell, die Büste scheint förmlich aus dem Postament herauszuwachsen, und beide bilden zusammen ein organisches Ganzes. Durch die Harmonie der einzelnen Theile untereinander wird die wohlthuendste Ruhe im Beschauer erzeugt, der sich nun erst dem ungetrübten Genuß überlassen kann. Umsomehr ist es zu bedauern, daß diese schönen Verhältnisse durch Prof. Giese, dem die Ausführung des von Prof. Wittig modellirten Postaments übertragen wurde, verändert worden sind. Dieser Uebelstand macht sich besonders in der Vorderansicht des Monumentes geltend, da dieselbe im Verhältniß zu schmal ist und deshalb die Büste selbst schwer und plump erscheinen läßt. Leider sind die Mißgriffe, in Granit verewigt, nicht mehr zu beseitigen. Um so dringender aber scheint es geboten, das Monument durch Anbringung der Inschrift, wie dieselbe am Originalmodell angegeben ist, zu vervollständigen; die goldenen

Lettern würden die leere Fläche des Postaments entsprechend beleben.

Ein Denkmal für Paskiewitsch wurde am 3. Juli zu Warschau unter großen militärischen Festlichkeiten enthüllt. Dasselbe ist im Ganzen 21 Ellen hoch, wovon auf das eherne Standbild selbst 7 Ellen 7 Zoll kommen, — dritthalbmal die natürliche Lebensgröße des Fürsten Paskiewitsch. Fast eben so hoch wie die Statue ist das Bronze-Piedestal, während das Granit-Piedestal nebst Sockel etwa sechs Ellen mißt. Der Fürst ist in aufrechter Stellung, zu Fuß, in Feldmarschalls-Uniform und den Marschallsstab in der Hand, mit halb umgeworfenem Mantel dargestellt. Die Aehnlichkeit ist vollkommen, obgleich der Künstler augenscheinlich das jüngere Mannesalter festzuhalten beabsichtigte. Die Basreliefs auf dem Bronze-Piedestal bringen die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Fürsten, theilweise nach persönlicher Angabe des Kaisers, zur Darstellung. Das Projekt zu dem Monumente rührt von dem im Jahre 1862 zu Petersburg verstorbenen Professor der Bildhauerkunst an der dortigen Akademie, Pimenoff, her. Modelle und Gußarbeiten sind sämmtlich in Petersburg vollendet und, gleichwie der finnische Granit zu Piedestal und Sockel, per Eisenbahn nach Warschau gebracht worden, wo die Aufstellung gegen vier Monate in Anspruch nahm.

B. **Düsseldorf.** Das herrlichste Kunstwerk, welches wir besitzen, die Himmelfahrt Mariä von Rubens, ist durch unerhörte Fahrlässigkeit stark beschädigt worden. Es war das einzige wirklich bedeutende Bild, das hier verblieb, als 1805 die Galerie nach München entführt wurde, wohin man es nicht gut mitnehmen konnte, weil es auf Holz gemalt ist und wegen seiner Größe der Verpackung Schwierigkeiten entgegenstellte. Seit langen Jahren hing es in einem Saale des Akademiegebäudes und wurde auf's sorgfältigste behütet. Da erbat sich im vergangenen Winter Professor Camphausen vom Kuratorium der königl. Kunstakademie einen geeigneten Raum, worin er sein umfangreiches Reiterportrait Friedrich des Großen malen könne, da sein eigenes Atelier hierfür zu klein sei, und erhielt den genannten Saal angewiesen. Trotz der mehrfachen Vorstellungen des Konservators unserer Kunstschätze, Professors Andreas Müller, welche auf die Gefahr aufmerksam machten, die aus einer fortwährenden starken Heizung für das Rubens'sche Bild erwachsen würde, blieb das Kuratorium bei seinem Beschluß, auch als Prof. Müller seinen Protest schriftlich wiederholte. Es wurde nun ein Ofen aufgestellt, dessen Rohr in nächster Nähe der „Madonna" in die Höhe ging. Camphausen bezog das Atelier und räumte es wieder nach vollendeter Arbeit, und Niemand dachte daran, nachzusehen, ob das sorgfältig zugehangene alte Meisterwerk durch die Heizung angegriffen werde, bis am Tage Peter und Paul der Vorhang endlich einmal aufgezogen wurde. Man bemerkte nun einen klaffenden Riß, der das ganze Gemälde und sogar den herrlichen Kopf der Maria durchschneidet. Die Holzplatte, worauf das Bild gemalt ist, war in Folge der Hitze geborsten, und Schmerz und Entrüstung über solche Zerstörung sind in den Kreisen der Künstler wie des Publikums allgemein. Wie man sagt, ist eine strenge Untersuchung angeordnet. Was wird dieselbe aber fruchten? Alle nachträglichen Schritte der Regierung vermögen nicht den Schaden wiederherzustellen, den das unersetzliche Bild des Rubens genommen, und gewiß wird der Fall nicht verfehlen, ähnliches Aufsehen zu machen, wie die verhängnißvolle Andrea del Sarto-Restauration in Berlin.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 59.

Zur Förderung der Kunstindustrie in Oesterreich. — Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig (Schluss). — Ueber die Photographie. — Bericht der Kunstgewerbeschule am Ende des Schuljahrs 1870.

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 31—34.

Allgem. Industrieausstellung für das Gesammtgebiet des Hauswesens in Kassel. — Beilagen: Schlüssel aus dem 16. Jahrh.; eiserner Thürklopfer aus dem 16. Jahrh.; Borte einer Altardeke comp. von A. Essenwein; Damastborte für Holzdrathrouleaux.

Photogr. Mittheilungen. Nr. 76.

Briefe von Dr. Herm. Vogel (aus den Ver. Staaten von N. A.). — Ueber Endzweck und Grenzen der Retouche. Von H. Hartmann (Forts.). — Email-Photographien Von Prof. J. Towler. Das Helioscop. — Beilage: Probe eines Albert-Druckes.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.

Ein Altarbild des jungen Raffael. — Hans Holbein.

Gewerbehalle. 8. Heft.

Ueber dekorative Behandlung von Eisenguß. Von Aug. Töpfer. — Romanische Rosetten von St. Lorenz in Segovia. — Bogen, Thüreinrahmung und Thürfüllungsrosette von der Madonna di Galliera zu Bologna (16. Jahrhundert). — Renaissance-Konsole vom Belvedere in Prag. — Fayence-Umrahmung für die Deckplatte der Hähnen in einem Badkabinet (V. Ménard). — Einfassung für Porzellanteller (F. Fischbach) — Balkonträger (Franz von Hoven). — Innere Dekoration für den Eisenbahnwagen des Vicekönigs von Aegypten (M. D. Wyatt). — Sopha und Tisch für einen Salon (R. Reinhardt). — Spiegelschrank (Fr. Steffan). — Bilderrahmen (E. Teirich). — Spiegelschrank aus der Sammlung Sauvageot, Etui Heinrich's II. — Standuhr (W. Bäumer). — Gußeisernes Gitter am Britischen Museum zu London. — Zifferblätter für Taschenuhren. (Folge aind).

Noch eine Antwort auf die Anfrage in Nr. 17.

Die Indépendance Belge giebt im Feuilleton ihrer Nr. 217 vom 5. August mit Bezug auf unsere Anfrage eine Auskunft, die wir auszugsweise mittheilen: „Es existirt ein zeitgenössisches authentisches Bildniß von Christian von Braunschweig und zwar gemalt von Van Dyck, gestochen von R. van der Voerst. Der Gegner Tilly's ist in kriegerischer Rüstung dargestellt, den linken Vorderarm verbirgt die kreuzweis über den Küraß gezogene Schärpe. Diese Anordnung hatte der Maler getroffen, um die Verstümmelung seines Modells zu verstecken. Das Gemälde ist während des Aufenthaltes entstanden, den Christian im Haag nahm, als er dem Prinzen von Oranien zum Entsatz von Bergen-op-Zoom Hülfstruppen zuführte. Zur selben Zeit befand sich Van Dyck auf einer Reise durch Holland im Haag und malte bei dieser Gelegenheit auch noch die Bildnisse des Grafen von Mansfeld und des Prinzen von Oranien. [Wo sich das Gemälde befindet, giebt der Referent leider nicht an]. — Ein anderes zeitgenössisches Bildniß desselben Heerführers findet sich auf der Darstellung der Schlacht von Höchst von Peter Snayers im Museum zu Brüssel, aber der Maler, welcher für den spanischen Hof arbeitete, hat den Gegner der katholischen Liga als eine keineswegs heldenmäßige Erscheinung dargestellt, weshalb wir dies Bildniß einem deutschen Vaterlandsfreunde nicht empfehlen wollen."

Heft 12 der Zeitschrift nebst Nr. 23 der Kunstchronik wird Freitag den 16. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. September.



Nr. 23.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Pietro Tenerani und seine Werke.

I.

Am Abend des 16. Dezember 1869 wurde mit ungeheurem Pomp die Hülle eines Verblichenen nach der Kirche der h. Vincenz und Anastasius zu Rom gebracht. Die Straßen waren überfüllt von Menschen, welche ehrfurchtsvoll dem berühmten Bildhauer Pietro Tenerani die letzte Ehre erweisen wollten; er war zwei Tage zuvor, am 14. Dez. verschieden. Künstler und hauptsächlich seine Schüler waren es, die den Sarg trugen, dann folgten die Professoren von San Luca, die Virtuosen des Pantheon, viele Mitglieder des römischen Patriziats, die Alumnen der Kunst-Institute und eine lange Reihe von Freunden und Verehrern.

Tenerani's Geburtsort ist Torano bei Carrara; dort erblickte er am 11. Nov. 1798 das Licht der Welt; aber seine wahre Geburtsstätte war Rom; hier fand sein Geist an den Wunderwerken der antiken Kunst die erste Nahrung. Unter der Leitung Desmarais' und Bartolini's in Carrara eignete er sich schon in frühester Jugend die ersten Anfangsgründe der Bildhauerkunst an, und hier erhielt er auch einstimmig das dreijährige Stipendium zuerkannt, welches ihn zu seiner ferneren künstlerischen Ausbildung nach Rom, das er seitdem nie mehr verlassen hat, führte. Der Eifer, mit dem er sogleich nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt sich seinem Studium hingab, erwarb ihm bald die Gunst des großen Thorwaldsen, der dem jungen Künstler die Hauptfiguren des Grabdenkmals zur Ausführung übertrug, welches damals dem Prinzen Eugen von Beauharnais in der S. Michaelskirche zu München errichtet wurde.

Aber sehr bald schon konnte Tenerani auf eigenen Füßen stehen und begann eine selbständige Schule zu bilden. Gleich seine ersten Schöpfungen begründeten seinen Ruf: die Psyche, Venus und Amor, noch eine verlassene Psyche und der Frühling, lauter Werke, in denen der Reiz und die Anmuth der Erfindung gleiche Höhe halten mit der Vollkommenheit und Gewissenhaftigkeit der Ausführung. Darin lag auch das hauptsächlichste Verdienst Tenerani's, daß keine einzige seiner zahlreichen Arbeiten seine Werkstatt verließ, ohne die alleräußerste Grenze der Ausführung erreicht zu haben. Er gehörte nicht zu denjenigen, welche die höchste Aufgabe des Bildhauers in der Konception, im Gedanken, im Schaffen eines Entwurfes sehen, er hielt das Modelliren, den Meißel führen und den Marmor bearbeiten nicht für materielle Handwerkerarbeit, und wer sein Atelier betrat, konnte sehen, daß die Feile und der Meißel fleißig von ihm gehandhabt wurden, und das Wunder anstaunen, wie unter seinen Fingern der Marmor weich und lebendig ward.

Zum vortragenden Professor der Akademie von San Luca ernannt, verstand er es, mit besonderer Sorgfalt den Schülern die strengen Regeln der Kunst zu lehren, so daß man ihm zum größten Theil den jetzigen Fortschritt in der römischen Bildhauerschule verdankt.

Tenerani wurde zwar erst am 26. März 1860 zum Generaldirektor der Museen und Galerien ernannt, aber seine Thätigkeit für Vermehrung, Ordnung und gute Verwaltung der öffentlichen Kunstanstalten datirt schon bis in's Jahr 1825 zurück.

Der berühmte Bildhauer war Mitglied zahlreicher Kunstakademien und besaß eine große Reihe von Auszeichnungen aus der Hand verschiedener Souveräne *).

*) Er war Ritter mehrerer italienischer und fremder Orden, dem Patriziat von Rom und Viterbo einverleibt und Mitglied der römischen Gemeindeverwaltung.

Seine würdige Gattin, Frau Lilla Montobbio schenkte ihm drei Kinder: Faustine, jetzige Gräfin Hervé de Saisy, Karl und Henriette. Diese Kinder machten das Glück ihres Vaters aus und erleichterten ihm durch ihre liebevolle Pflege die physischen Leiden, von welchen er in seinen letzten Jahren heimgesucht war.

Er starb ruhig und heiter, nachdem er von den Seinigen und den nächsten Freunden Abschied genommen hatte.

Wir glauben diesen kurzen Nekrolog nicht besser beschließen zu können als mit den Worten eines bedeutenden römischen Bildhauers*):

„Die Reihen würdiger Bildhauer, welche mit Aufwand von Geist und Studium ihre schöne Kunst zu einem wahreren und reineren Style zurückgeführt haben, lichten sich leider immer mehr und mehr! Sie überlassen das Feld jüngern, oft mit Phantasie begabten Künstlern, von denen aber viele sich in Unmöglichkeiten ergehen und einen gefährlichen und gesuchten Weg wandeln. In der Kunst herrscht Freiheit, und darum ist es natürlich, daß jeder seinen eigenen Eingebungen folgt; aber welcher Schule immer wir auch angehören mögen, laßt uns nie das Beispiel unserer großen Meister, unter denen Tenerani hervorragt, vergessen. Vergegenwärtigen wir uns stets seine große Liebe zur Kunst, die Beharrlichkeit, mit der er nach der höchsten Vervollkommnung strebte, sein Bemühen, nur weise Vorschriften zu geben, seine in allen Dingen edlen Gesinnungen, die ihn zum Typus des Künstlers und Edelmannes stempelten.“

R. Ambrosi.

Korrespondenzen.

Florenz, im Juli 1870.

Wenn die Meldungen über modernes Kunstleben in Florenz augenblicklich ungemein spärlich ausfallen müssen, so ist es desto erfreulicher, zu beobachten, wie allmählich die indolente Unkenntniß und frevelhafte Verachtung alter Kunst, womit bisher die Künstler in Italien sich zu brüsten liebten, — weshalb man sich nicht zu verwundern hat, wenn sie so viel Schund produzirten, — wenn eine solche hochmüthige Selbstgenügsamkeit jetzt wenigstens nicht mehr von der grauenvollen Verwahrlosung unterstützt wird, welche bis vor Kurzem von Seiten der Behörden den Reliquien alter Kunst widerfuhr. Dieser Umschwung, diese pietätvolle Sorgfalt, die jetzt der Erhaltung der alten Meisterwerke allerorten in Italien gespendet wird, trat eigentlich erst ein, seitdem der thatkräftige und kunstliebende Correnti Minister des öffentlichen Unterrichtes ward. In seinen Bemühungen, Alles, was noch von alten Kunstwerken verstreut erhalten ist, vor Untergang zu retten und unter eine sichere Kontrole zu bringen, wird er von mehreren italienischen, für die Kunst der Vorfahren begeisterten Männern, wie es deren doch auch stets in Italien gab, trefflich unterstützt. Unter diesen sind vor Allen Cavalcaselle, Salazaro von Neapel, Cavallucci und viele Andere zu nennen. So ist es besonders zu loben, daß Correnti Alles mit eigenen Augen sehen will. Deshalb ging er zum Beispiel vor einigen Monaten nach Orvieto, um den dortigen Dom zu besichtigen, und arbeitete in Folge dessen ein Projekt aus, wonach die Kapelle mit den Fresken des Signorelli vom Altar der Maria, sowie den darin befindlichen Chorstühlen gesäubert, durch ein Gitter für den gewöhnlichen Gottesdienst geschlossen und nur für Solche, welche die Kunstwerke zu sehen wünschten, geöffnet würde. Hierüber ist es nöthig, noch ein Uebereinkommen mit der Bauhütte des Doms zu treffen. — Dasselbe beabsichtigt man in Betreff der Kapelle Brancacci in S. Carmine, wo außerdem die Frescogemälde gereinigt und von einigen goldenen Rahmen, die sie durchkreuzen, befreit, sowie der alte Altar vom Barockschwulst, der ihn sowie einen Theil des Fensters verdeckt, erlöst werden sollen.

Sodann ging Correnti kürzlich in die königlichen Galerien, um zu konstatiren, welche Gemälde absolut einer Restauration bedürftig wären. Zugleich spendete er sein Lob der Restaurationsarbeit, welche Franchi auf das Bild der „Venus mit dem Rebhuhn“ von Tizian verwendet. Ebenso befindet sich gegenwärtig im Saal der Restaurationen ein sehr schönes Holztafelbild von Lorenzo Monaco, welches dieser für S. Benedetto außerhalb der Porta Pinti malte. Als letztere Kirche zerstört ward, versetzte man das Bild in die Kirche degli Angeli; dann ging es an die Abtei von Cerreto bei Certalda über, von wo es 1864 wegen Vernachlässigung weggenommen wurde. Dieses Bild stellt die Krönung der Jungfrau, die von mehreren Engeln umgeben ist, dar; in der Höhe sieht man Gott-Vater, unten mehrere Episoden aus der heiligen Geschichte.

Ein anderes Bild, das längst der Restauration bedürftig war, erfährt endlich dieses Glück. Es ist dieses die „Geburt Christi“ von Domenico Ghirlandajo, welche in einer Kapelle der Familie Frescobaldi in S. Spirito aufbewahrt wird. Wohl Mancher, der dies liest, war seiner Zeit, als er vor dem Bilde stand, entrüstet über den Fetzen vom Hochzeitskleide einer Frescobaldi, womit das Gewand der Madonna überklebt war. Bisher weigerte sich die Familie Frescobaldi, trotz der Aufforderungen der Kunst-Kommission, diese Unzier zu entfernen, erst jetzt entschloß sich Angelo Frescobaldi zu diesem Schritt.

Um endlich auch die Kunst der alten Etrusker zu berühren, so wird es wohl auch in Deutschland bekannt sein, daß bei den Ausgrabungen zu Bologna täglich neue Funde zu Tage gefördert werden. Außer den vielen

*) Buonarroti, Scritti sopra le arti e le lettere, vol. IV, serie 2, quaderno 12. Roma, Dec. 1869.

Skeletten, Vasen, Cisten, Glasperlen, Spangen, Ohrringen ꝛc. wurde letzthin auch ein selteneres Stück aufgefunden, nämlich eine Sandsteinstele von 2,25 Meter Höhe, welche auf beiden Seiten mit Basreliefs bedeckt ist.

Diese in die That gesetzten Bemühungen für Konservirung und Auffindung alter Kunstwerke wird durch eine rege literarische und gelehrte Thätigkeit begleitet und unterstützt. Marchese Selvatico in Padua hat eine Novellensammlung unter dem Titel: „**L'arte nella vita degli artisti, Firenze, Barbéra 1870**“ herausgegeben, in welcher unter Anderem auch die Liebe Van Dyck's zu einer Brignole-Sale von Genua (unter dem falschen Namen Montejo) behandelt wird. Das Porträt dieser Frau, sowie das ihres Gemahls ward von Van Dyck im Jahre 1620 zu Genua verfertigt und beide sind noch jetzt eine Zierde der Galerie jener Familie. Van Dyck verliebte sich sterblich in sein schönes Modell und ohne Zweifel war es der Zorn des hinter das Geheimniß gekommenen Gatten, weshalb Van Dyck so schnell Genua verließ, wo er doch reichliche Arbeit gefunden hatte.

Dall' Ongaro's literarische Bemühungen, das Interesse des Publikums und der Künstler wie der Handwerker auf die Kunst-Industrie hinzuweisen, fand unlängst, am Tage dello Statuto, auch in einer Rede Ausdruck, die er im Saal des Künstlercirkels, im Beisein des Ministers Correnti hielt, und verdient lobende Hervorhebung.

Eine der Fragen, die gegenwärtig die gelehrte Kunstforschung Deutschlands wie Italiens lebhaft beschäftigt, ist diejenige in Betreff der Kunst, welche unmittelbar vor Niccolò Pisano in Italien sich zeigte. Der Director des Nationalmuseums in Neapel, Salazaro, hat nun von Mosaiken und Fresco-Gemälden aller Jahrhunderte bis zu Niccolò Pisano's und Giotto's Zeiten, die sich in Süd-Italien und besonders in den Katakomben von Neapel befinden, prächtige und, wie es scheint, völlig genaue Aquarellaufnahmen machen lassen. Ebenso ließ er die Kanzel und den Kopf der Sigilgaita von Niccolò da Foggia (1272) in großem Maaßstabe photographiren. Die Aquarellaufnahmen werden mit begleitendem Text noch in diesem Jahr auf Kosten der Regierung erscheinen. Diesen Text hat Salazaro vorläufig, um das Publikum vorzubereiten, in zwei kleine Broschüren andeutungsweise zusammengefaßt. Die Titel dieser Broschüren sind:

„**Notizie storiche sul palazzo di Federigo II. a Castel del Monte per Demetrio Salazaro, Napoli, Tipografia strada nuova Pizzofalcone N. 3**“,

und:

„**Affreschi di S. Angelo in Formis, descritti per Demetrio Salazaro. Napoli etc. 1870.**“

Es würde zu weit führen, wollten wir den Inhalt dieser Broschüren durchgehen, deren Resultate ja doch erst nach der Veröffentlichung des Werkes selbst gehörig geprüft werden können. Um aber eine Andeutung von der Idee, die Salazaro bei dieser seiner Arbeit leitet, gleich jetzt zu geben, scheint es uns am besten, den Prospekt selbst hier sprechen zu lassen, den er an den Minister Correnti einsandte, um ihn für das Unternehmen zu interessiren:

„Jener scharfe Geist des Vasari äußerte, vielleicht aus Liebe zu seinem Vaterlande Toscana, allzuabsprechende Urtheile. Das Wort, sagte er, fängt seit Cimabue und Giotto an, in der Kunst dargestellt zu werden. Diese Phrase wurde von Denen beifällig aufgenommen, welche das bequeme System fremder Autorität anerkennen, und es wurde ein Dogma in der Kunst, daß vor Cimabue und Giotto keine künstlerische Darstellung in Italien stattgefunden hätte. Für Jene war der Zeitraum seit den katechumenischen Malern bis zum dreizehnten Jahrhundert ein weites Grab; die Kunst war der Leichnam.

„Von allen Seiten Italiens erhoben sich Proteste gegen die Autorität Vasari's; aber sie wurden überhört, bis später einige gelehrte Deutsche, den Gang der Civilisation seit dem Sturz des byzantinischen Kaiserreichs verfolgend, nicht wenig Licht auf die künstlerische Bewegung des Abendlandes zu werfen begannen und Vasari's und seiner Anhänger Behauptung nicht mehr so haltbar wie früher erschien.

„Nicht um dem schönen Toscana seinen künstlerischen Ruhm zu entreißen, der ja am Ende ganz Italien gehört, sondern um mit Genauigkeit die historischen Perioden unsrer Kunst festzustellen, lege ich Ihnen hier eine Sammlung höchst wichtiger Monumente vor, von denen viele bis jetzt noch nicht von Andern beachtet wurden, um der gesunden Kritik nicht wenige Elemente zu liefern, welche unsre Kunstgeschichte fördern und die verschiedenen Perioden derselben mit mehr Sicherheit festzustellen dienen können.

„Diese Monumente gehören unsern südlichen Provinzen an, in welchen die moderne Civilisation die ersten Wurzeln schlug, und ich hoffe mit unwiderleglichen Thatsachen beweisen zu können, wie bei uns eine Malerschule vor Cimabue und Giotto blühte, welche schon entscheidende Fortschritte in der Entwicklung des künstlerischen Ideals that, ohne deshalb gerade die Schönheit der toscanischen Form zu erreichen.

„Die Fresken von S. Angelo in Formis, von Capua, Calvi, Majuri, Scala, Barletta, Brindisi und S. Giovanni in Venere bei Lanciano in den Abruzzen haben bereits die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gelenkt, und meine kurzen darauf bezüglichen Schriften wurden vom Publikum mit Wohlwollen entgegengenommen. Durch diese ersten Versuche ermuthigt, überließ ich mich eingehenderen Forschungen und fand viel mehr, als ich erwartete.

„Wenn meine Bemühungen von Eurer Excellenz unterstützt werden, habe ich die Ueberzeugung, keine vergebliche Arbeit zu thun.

Neapel, den 10. December 1869.

Demetrio Salazaro,
Inspektor des Nazionalmuseums zu Neapel."

Nachdem Schreiber nun das Glück hatte, Einsicht in die Aquarelltafeln des Werkes zu thun, sowie auch jene genannten Photographien zu sehen, so muß er sofort zugeben, daß Cimabue keineswegs die Höhe der gleichzeitigen Kunst von ganz Italien einnahm, — wiewohl anderseits wenigstens in Bezug auf Toscana Dante's Urtheil doch wohl nicht ganz grundlos war. Dasselbe lautet, wie Jeder weiß:

„Credette Cimabuo nella pittura
Esser lo primo, ma ora ha Giotto il grido
Si chè la fama di colui oscura." . .

Aber wenn Salazaro mit Cavalcaselle auch Niccolò Pisano's Kunst aus Unteritalien ableiten möchte, so halten die Beweise und Monumente, auf welchen die genannten Gelehrten ihre Ansichten aufbauen, nach des Unterzeichneten unmaßgeblichem Urtheil bis jetzt noch nicht denjenigen Thatsachen Stich, welche er in einer demnächst zu publicirenden Schrift zu Gunsten der Annahme vorbringen wird, daß Niccolò Pisano's Kunst eine einheimisch toscanische gewesen sei.

Dr. H. Semper.

New-York, im Frühjahr 1870. (Fortsetzung).

O. A. Einige Tage darauf folgte die Trost'sche Sammlung von 168 Oelbildern, die sich bis dahin in Baltimore befunden hatte. Auch hier fanden sich einige gute Werke europäischer und amerikanischer Künstler, wenn auch eben nicht viel Ungewöhnliches und dafür um so mehr Mittelmäßiges darunter war. Zwei kleine Bilder, Pendants, trugen den Namen Horace Vernet, doch waren sie durch Ungeschicklichkeit in der Anordnung so hoch an die Wand gekommen, daß ich mir kein Urtheil über die Echtheit erlaube. Auf dem einen sieht man einen jungen Mann und ein Mädchen liebend umschlungen an dem schönsten Sommertage durch einen Laubengang wandeln, durch den hie und da die Sonne scheint und einzelne Punkte vergoldet. Auf dem zweiten sehen wir dasselbe Paar alt und gebeugt, aber noch immer fest aneinandergeschmiegt, an einem Winterabend einen kahlen Hügel herunterkommen. Es ist eine reizende und ergreifende Liebesidylle.

Der Rest der D'Huyvetter'schen Sammlung kam ebenfalls zum Verkauf, wobei Pauwels' Boccaccio, dessen ich schon früher erwähnt habe, und Schaefel's Zerstörung eines spanischen Kriegsschiffes durch die Niederländer, welche anfänglich für den Privatverkauf bestimmt waren, und für die man ganz unverhältnißmäßige Preise verlangte, endlich mit den anderen versteigert wurden. Auch ein Bild von van Lerius wurde bei dieser Gelegenheit verkauft, nachdem es zuvor in Oeldruck vervielfältigt worden war: meines Bedünkens eine höchst unverdiente Ehre, denn wenn auch Esmeralda, wie alle Heldinnen Victor Hugos, gleichviel ob Esmeralda, Cosette oder Deruchette genannt, ein recht leeres hohlköpfiges Persönchen ist, so ließ sich doch immer eine anziehendere Erscheinung daraus machen, als diese uninteressante Figur, die weder durch Schönheit, Ausdruck noch durch technische Vollendung ansprechen kann, denn die erstern Eigenschaften fehlen und die Ausführung ist namentlich im Kolorit äußerst trocken und kalt. Die Ziege ist jedenfalls die hübscheste von den Beiden.

Die größte Sammlung und die letzte, welche unter den Hammer kam, ist die von J. P. Beaumont, einem alten Gemäldehändler, Kenner und Liebhaber, der sich nach mehr als vierzigjähriger Geschäftsthätigkeit jetzt zurückzieht, um nach Europa zu gehen. Im Gegensatz zu dem verstorbenen Thompson, der nach seiner Sammlung zu schließen, eine solche Liebhaberei für alte Bilder hatte, daß er die schlechteste alte Kopie dem besten modernen Original vorzog, importirte er mit besonderer Vorliebe die Werke lebender deutscher und niederländischer Künstler, und man schreibt ihm das Verdienst zu, unter den Amerikanern den Sinn für moderne europäische Kunst geweckt und damit zur Läuterung und Veredlung des Geschmacks gewirkt zu haben, der früher freilich ganz im Argen lag, zugleich auch mittelbar und wahrscheinlich ohne Absicht der hiesigen Kunst große Dienste geleistet zu haben, da die Maler durch den Vergleich mit den Werken der europäischen Künstler schlagend und unabweisbar auf ihre eigene Unzulänglichkeit hingewiesen wurden. Der Katalog enthält 529 Nummern, darunter auch viele Zeichnungen und Kupferstiche, Aquarelle, einige Skulpturen und alte werthvolle Möbel, Geräthe u. s. w. Obgleich er sich, wie gesagt, hauptsächlich für moderne Kunst interessirte, ist doch auch ein recht ansehnlicher Vorrath von alten Bildern da, welche indessen den am wenigsten anziehenden Theil der Sammlung bilden, denn was gut ist, kann schwerlich ächt sein, und was ächt, ist gewöhnlich nicht gut, und da außerdem bei den Bildern, die in Auktionen verkauft werden, niemand irgendwelche Verantwortlichkeit für die Aechtheit übernimmt, läßt sich denken wie freigebig mit berühmten Namen umgesprungen wird, wenn auch hin und wieder ein Original darunter sein mag. Unter den bessern Bildern ist eine Magdalena, welche Domenichino zugeschrieben wird, eine andere, die von L. Caracci sein soll, ein angeblicher Tintoretto, zwei kleine Bilder von Hemskerck, Bauern in der Schenke vorstellend, und einige gute moderne Kopieen nach Originalen von Terburg und Mieris in der Dresdener Galerie. Eine ganz abscheuliche Venus, welche sich aus dem Meer erhebt, wird — ich weiß nicht warum — auf Conto der Schule Tizian's gesetzt, die denn doch wirklich nicht Ursache ge-

geben hat, sie solcher Versündigung gegen Kunst und Schönheit zu verdächtigen. Ein interessantes Bild dagegen, welches uns gar vertraut und heimisch anspricht, ist ein wohlausgeführtes und ähnliches Porträt Gellert's, halbe Figur in Lebensgröße, von Kupetzky. Es ist ein unerwartetes Zusammentreffen mit einem alten Freunde in fremder Gesellschaft. Unter den modernen Bildern ist besonders eins von Karl Hübner zu erwähnen, „der erste Enkel". Die jungen Eltern, welche sich einen Blick voll höchster Befriedigung über die Wiege zuwerfen, die Großmutter, welche in freudigem Erstaunen die Hände emporhebt, der glücklich und selbstgefällig lächelnde Großvater und die anmuthige jüngere Schwester der Frau, alle sind voll frischen Lebens, voll gesunder Wirklichkeit. Auch von Julius Hübner war ein artiges Genrebild da, „väterliche Autorität". Lebendige und anziehende Bilder sind auch „der Ausbruch für den Markt von Carl Tschaggeny" und „der zerbrochene Schlitten" von Platteel, ferner kleinere Bilder von de Block und Guillemin. „Der Antiquar" von Litschauer ist überaus reich und elegant gemalt, mit glänzenden Farben und von sorgsamster Ausführung. Ein „Markt in Cairo" von Gentz, ein sehr figurenreiches Bild, ist klar und gut ausgeführt, aber etwas trocken in der Farbe und ohne besondern Ausdruck in den Gestalten. Von Moritz Kalisch waren zwei lebensgroße sehr anspruchsvolle Damen da, „die Verlobte" und „das billet doux" genannt, beide übertrieben modisch und geleckt, mit gekünstelter Beleuchtung, voll Effekthascherei. Von Verboeckhoven und Robbe sind schöne Schafe da, gelungene Hunde von Noterman und de Gempt. Einer sehr schönen Landschaft begegnen wir, eine Gegend bei Aachen vorstellend, von J. B. Klombeck. Ferner Landschaften von Wyngaerdt, Bylandt und Andern.

Unter den versteigerten Sammlungen ist noch die Avery'sche in der Somerville-Gallery erwähnenswerth, welche unter 86 Nummern einige gelungene kleinere französische Genrebilder enthielt. Darunter sind besonders zu nennen: eine Guckkastenscene von Eugène Lejeune, zwei Bilder von Victor Carré-Soubiran, „am Brunnen" und „der Ertrag der Sammlung", „der schläfrige Schüler" von Jules Dehausay, sowie „Leben im Lager" von Auguste Bachelin. Außerdem ein „Brunnen in Pompeji" von Coomans, ein „Schwefelholzjunge" von Boser, und „Malvolio" von Schrödter, das noch aus der ehemaligen Düsseldorfer Galerie herrührt. Das Hauptstück durch Größe und Bedeutung war „die Gewichtsprobe" von Karl Herbsthoffer, eine Darstellung aus den Zeiten der Inquisition in Holland, als die der Hexerei Beschuldigten auf einer großen Wagschale gewogen wurden, um zu erproben, ob sie das für „gute und wahre Christen unerläßliche Gewicht besäßen." Das Bild ist eines von denen, welche den Beschauer augenblicklich fesseln; jede der Gestalten erzählt gleichsam ihre Geschichte, und man fühlt sich in die Mitte der Situation und des Zeitalters gezogen. Die Mitte des Vordergrundes wird von einer Gruppe alter und junger Zigeunerinnen eingenommen, deren Aeußeres hinlänglich erklärt, daß man sie unheimlicher Künste verdächtig hielt; sie warten mit schweigender Resignation, bis die Reihe an sie kommt. Sie haben wahrscheinlich schon zu viele Verfolgungen und Mißhandlungen erduldet, um durch diese neue Gefahr außer Fassung zu gerathen. Eine vortreffliche Gestalt ist der Junge, welcher zu dieser Gruppe gehört und unbekümmert, in glücklicher Unwissenheit der Schrecken, die ihn umgeben, mit vergnügtem Gesicht in einen Apfel beißt. Nicht minder sprechend und lebendig tritt der Mönch auf der rechten Seite mit dem phantastisch-dummen und grausamen Gesicht hervor, das junge Mädchen und die alte Frau, welche sich verzweiflungsvoll umfaßt halten, sowie die beiden Richter, vor denen eben eine schöne, reich gekleidete Frau erscheint, der eine mit dem voll ausgeprägten Stempel der rohsten sinnlichen Leidenschaften und vollendeter Niederträchtigkeit in dem häßlichen Gesicht, der andere aufgeklärt, intelligent und wohlwollend, augenscheinlich der einzige Hoffnungsstrahl der Angeklagten und der versöhnende Punkt in dem Bilde, das ohne diesen einen allzuschmerzlichen Eindruck hervorbringen würde. Seltsam genug wurde dasselbe in einem Kunstbericht in der New-York Tribune als ein leeres, nur auf den Effekt berechnetes Machwerk bezeichnet, ohne daß der Kritiker sich die Mühe gegeben hätte, seine Behauptung irgend wie zu motiviren oder auf Einzelheiten einzugehen. Die Kunstkritik in den Tagesblättern liegt überhaupt noch sehr im Argen. Mitunter kommt wohl ein Artikel aus der Feder eines gebildeten und unpartheilichen Kunstfreundes, aber öfter, besonders in Besprechungen der Ausstellungen der Akademie, stößt man auf so haarsträubende Dummheiten, daß man nicht weiß, ob man darüber lachen oder sich ärgern soll. Parteilichkeit, Neid, Nativismus und Unwissenheit machen sich da die Palme streitig. Ein Kritiker will es nicht mit den bestehenden Mächten verderben, er erlaubt sich deshalb nicht, die Werke der Akademiker anzutasten und schweigt höflich still zu den Bilderbogen eines Cropsey und Hennessy, oder hat gar ein rühmendes Wort für die Kunstlästerungen Winslow Homer's. Ein Anderer, im Gegentheil, hat es auf die alten akademischen Machthaber abgesehen und läßt kein gutes Haar an ihnen; nicht etwa weil er von einem höheren Standpunkte ausgeht, sondern um auf ihre Kosten die Klexereien irgend eines hoffnungsvollen Protégés zu lobhudeln.

Das neuste Ereigniß ist die Eröffnung der jährlichen Frühlingsausstellung in der Academy of Design. Die New-Yorker Akademie, welche diese Ausstellungen veranstaltet, wurde im Jahr 1826 gegründet und besteht somit schon vier und vierzig Jahre; allein für diese lange Zeit

hat sie erstaunlich wenig geleistet. Es fehlt ihr keineswegs an Mitteln; sie besitzt ein großes Gebäude, in dem viele der Künstler ihre Ateliers haben, und vor wenig Jahren hat sie mit großen Kosten die Academy of Design gebaut, deren obere Räume für die Ausstellung benutzt werden, beiläufig eine gräßliche architektonische Mißgeburt, an der man noch nicht herausgefunden hat, ob sie gothisch, chinesisch oder im Stil der Renaissance sein soll. Es ist nicht zu leugnen, daß einige sehr tüchtige Künstler unter den Akademikern sind, aber sei es, daß ihr Einfluß nicht weit genug geht, oder woran es sonst liegen mag, so viel ist gewiß, daß der Fortschritt nicht den Erwartungen entsprochen hat, und die Ausstellung, obgleich der Zahl der Bilder nach ansehnlich (477 Nummern), nicht viel des Guten bei einer Masse schlechten Zeuges bietet. Fast möchte man glauben, daß Nativismus im Spiel sei, denn trotz der Gelegenheit, täglich die Werke europäischer Künstler zu sehen, bleiben die meisten Maler der Akademie in der Behandlung der Landschaft bei der konventionellen und traditionellen akademischen Natur stehen. Im Genre, welches früher fast gar nicht kultivirt wurde, nimmt man sich wohl die Europäer zum Muster, doch datiren die Versuche in dieser Richtung aus zu neuer Zeit, als daß man von großen Resultaten erzählen könnte. Dies alles gilt indessen nur von der Mehrzahl und nicht von Künstlern wie Bierstadt, Sonntag, Eastman Johnson und noch Einigen, welche indessen ihre Bildung größtentheils in Europa erlangt haben. — In der diesjährigen Ausstellung ist eine Landschaft von Bierstadt, eine Gegend in der Sierra Nevada, als ein eigenthümlich anziehendes Bild vorweg zu nennen. Der Vordergrund zeigt das Ufer eines stillen Sees oder Flusses, wo eine prachtvolle Baumgruppe zumeist dem Beschauer in's Auge fällt, während sich hinten und auf den Seiten die kahlen, wolkenumgebenen Häupter der Berge erheben. Man fühlt sich in jene großartige Natur hineinversetzt und wird bei wiederholter Betrachtung mehr und mehr angezogen, und die Wirkung ist um so größer, da auch nicht der leiseste Hauch von Manierirheit und Effekthascherei darin herrscht. Eine andere schöne Landschaft mit prächtigen Bäumen stellte Kruseman van Elten aus, „das Gehölz in der Heide" genannt. Ein Schneesturm von Wiles ist ebenfalls ein gelungenes Bild, zu dem man gern wieder zurückkehrt. Eine anmuthige kleine Landschaft ist ferner die von C. H. Miller, „eine Landstraße bei München", auf der zwei Pferde einen Baum entlang ziehen. Das Licht, welches durch die Bäume fällt, ist besonders wirksam und lobenswerth und bekundet europäische Studien. Andere gute Landschaften sind von T. A. Richards, Mc. Entee, Moran Kensett und Sonntag, von de Haas ein Seestück. Gifford stellte zwei Bilder aus, eine recht gute Ansicht von Venedig und die Gegend von Tivoli, welche aber ein eintönig-gelbes Licht hat. Die Behandlung des Lichts ist überhaupt der Stein des Anstoßes bei den amerikanischen Malern; hier ist es namentlich, wo der akademische Konventionalismus sich geltend macht. Entweder setzen sie eine weiß-gelbliche Sonne in die Mitte des Bildes, das dann eine monotone, höhrauchartige Färbung erhält, oder auch das Licht mangelt gänzlich. Deshalb herrscht auch selbst unter vielen der bessern Landschaften eine Einförmigkeit der Färbung, welche auf die Dauer äußerst ermüdend wird. Auch eine Landschaft von Church, „das Nachglühen", zeigt eine zu künstliche Beleuchtung. Die drei rothen Strahlen, welche wie Feuersäulen aus der Dämmerung aufsteigen, sind wenn nicht unmöglich, so doch unwahrscheinlich.

(Schluß folgt).

Nekrologe.

* **Der Kupferstecher Christian Mayer in Wien,** Mitglied der dortigen Akademie der bildenden Künste und Verwaltungsrath des Oesterreichischen Kunstvereins, ist am 6. September nach kurzem Leiden im 58. Lebensjahre gestorben. Mayer war als der Sohn eines schlichten Arbeiters in der kaiserlichen Staatsdruckerei 1812 zu Wien geboren. Der talentvolle Jüngling wurde durch Zufall mit B. G. Kininger, der damals Professor der Schabkunst an der Wiener Akademie war, bekannt; dieser unterrichtete ihn im Zeichnen, nahm ihn in sein Haus auf und wurde ihm ein zweiter Vater. Mit Rahl war Mayer innig befreundet und reproducirte die bedeutendsten von dessen Werken, zuletzt im Auftrage des Oesterreichischen Kunstvereins den Fries für die Universität in Athen, den er leider unvollendet hinterläßt. Das erste Blatt, mit welchem Mayer in die Oeffentlichkeit trat, war die „Ariadne" nach Reynolds; es folgten: eine „Madonna" von Celio Orsi, „die vier Welttheile" nach Rubens, die „Jo" von Correggio u. v. A. Mayer's Begabung war vorzugsweise auf das Malerische und auf die Erzielung eines würdevollen, großen Gesammteffekts gerichtet; in dieser Hinsicht leisten seine Arbeiten oft das Vorzüglichste, während ihnen der feinere Sinn für Zeichnung und Durchbildung der Form vielfach mangelt. Als Mensch genoß der Verstorbene wegen seines rechtschaffenen, biederen, für alles Edle und Hohe empfänglichen Wesens die Achtung seiner Mitbürger und Freunde. Er hinterläßt eine zahlreiche, unbemittelte Familie; ein Sohn, Anton, hat sich bereits durch Proben seines tüchtigen Kompositionstalents und ernsten Strebens hervorgethan.

Lord Hertfort, der Besitzer einer der glänzendsten Kunstsammlungen, seit Jahren in Paris ansässig, starb daselbst am 26. August im Alter von 71 Jahren. Sein kolossales Vermögen erlaubte ihm die höchsten Preise für Kunstwerke zu zahlen, deren Besitz ihm wünschenswerth war. Außer einer großen Anzahl von Gemälden der modernen französischen Schule, unter denen zehn Meissoniers, siebenzehn Decamps und fünfundzwanzig Horace Vernets gezählt werden, sind besonders die Meister der Zopfzeit von Watteau bis Greuze in seiner Sammlung vertreten. Dazu kommt eine Reihe von vorzüglichen Werken der niederländischen Schule nebst einigen Spaniern, sämmtlich von vorzüglicher Qualität und beim Ankauf im wahren Sinne des Wortes mit Gold aufgewogen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

8. **Neun landschaftliche Radirungen von J. W. Schirmer.** Die schönen Blätter des trefflichen Meisters, deren schon im Jahre 1866 in der Zeitschrift Erwähnung geschah, liegen jetzt in einer splendiden Prachtausgabe vor. Durch die Veranstaltung derselben hat sich die Hofkunsthandlung von Sachse u. Co. in Berlin, welche die vom Künstler hinterlassenen Platten käuflich an sich gebracht, ein wahres Verdienst erworben. Nach sorgfältiger Reinigung des Kupfers ist der Druck noch saftiger und tiefer herausgekommen als bei den früher ausgestellt gewesenen Probedrucken. Namentlich scheint uns, hat das Blatt mit dem sturmbewegten Walde und das idyllische Gegenstück mit der Mühle im Waldthal an malerischer Gesammtwirkung wesentlich gewonnen. Vollendeteres hat die Nadel kaum je auf

dem Gebiete der Landschaft geleistet, sowohl was die markige Charakteristik der Vegetation wie die harmonische Gesammthaltung, ganz abgesehen von den Reizen der Komposition, anbelangt. In Anbetracht des sorgfältigen Druckes auf chinesischem Papier und der überaus splendiden Ausstattung erscheint der Preis von 15 Thalern für die Epreuves d'artiste nicht zu hoch gegriffen. Später soll eine billigere, für Zeichenschüler bestimmte Ausgabe erscheinen.

* **Münchens Kunstschätze und Sehenswürdigkeiten** haben in einem von H. A. Berlepsch bei Bruckmann herausgegebenen Bändchen einen neuen trefflichen Cicerone gefunden. Die Materialien dazu wurden dem Verfasser von den Vorständen der Münchener Sammlungen mitgetheilt; den Text über die Pinakotheken und über die Glyptothek, welcher nicht nur die einzelnen Werke charakterisirt, sondern auch gedrängte kunstgeschichtliche Uebersichten des Entwickelungsganges der Schulen hinzufügt, verfaßte Adolph Bayersdorfer. Das Buch wird als Ergänzung der Reisehandbücher jedem Kunstfreunde gute Dienste leisten.

Personalnachrichten.

Prof. Semper ist am 7 d. M. in Dresden eingetroffen, um dem k. sächsischen Ministerium seine Pläne zum Theaterneubau zu unterbreiten.

Prof. Wilhelm Lübke in Stuttgart ist von der Münchener Akademie der Wissenschaften zum korrespondirenden Mitgliede erwählt.

Professor Wilhelm Bäumer ist von Stuttgart nach Wien übergesiedelt, um das dortige Hauptstationsgebäude der Franz-Josephs-Bahn, welches ihm im Konkurrenzwege übertragen wurde, auszuführen. Sein Lehramt am Stuttgarter Polytechnikum wurde dem Architekten Gnauth übertragen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Anlaß der Ausweisung der Deutschen aus Paris wurde in der am Mittwoch den 7. September unter dem Vorsitze des Obmannes Dr. Joseph Kopp abgehaltenen Versammlung des Deutschen Vereins in Wien von Dr. Jaques ein Dringlichkeitsantrag eingebracht auf Einsetzung eines Komités von sieben Mitgliedern aus dem Deutschen Verein zu dem Zwecke, um angesichts der Vertreibung der Deutschen aus Paris ein Bureau zu constituiren, dessen Aufgabe es sein soll, die Vermittlung zu übernehmen, um die Ansiedelung tüchtiger deutscher Arbeiter und selbständiger Unternehmer unter den Vertriebenen in Oesterreich und Ungarn zu erleichtern. Dasselbe soll inländische Fabrikanten und Industrielle, welche solche Arbeiter placiren könnten, auffordern, sich diesfalls beim Komité zu melden, und soll bei den Regierungen, respective den volkswirthschaftlichen Ministerien im cis- und transleithanischen Oesterreich dahin wirken, daß selbständigen Industriellen, die in Oesterreich-Ungarn einwandern möchten, Erleichterungen, z. B. Steuerbefreiung für die ersten Jahre der Ansiedelung, eingeräumt werden möchten. Es soll eine Verbindung mit dem zu gleichem Zwecke errichteten Central-Nachfrage-Bureau in München angebahnt, die Wiener Handels- und Gewerbekammer, der Gewerbeverein, die Landwirthschafts-Gesellschaft zur Mitwirkung durch Delegirte eingeladen, das österreichische General-Konsulat in Paris von Fall zu Fall um die erforderlichen Auskünfte über die einzelnen Individuen angegangen werden. Jede Geldunterstützung bleibt von vornherein ausgeschlossen. Der Antragsteller wies zur Begründung insbesondere auf den wichtigen politischen Zweck hin, der durch die wirksame Propaganda der tüchtigen deutschen Arbeit und damit des deutschen Wesens überhaupt in Oesterreich und namentlich in den östlichen Kronländern erzielt werden könne; ferner auf die wirthschaftliche Bedeutung der Heranziehung gerade solcher industrieller Kräfte, welche in den verschiedenen Branchen der so hochentwickelten französischen Industrie geschult sind. Zugleich hob er hervor, daß in Oesterreich die Förderung der Kolonisation oft als eine Nothwendigkeit erkannt, niemals aber zur praktischen Ausführung gelangt ist. Nach längerer Debatte, in welcher fast alle Redner den Antrag unterstützten (insbesondere Dr. Höffen, Kolbenheyer, Hoffer, Capesius und Andere), wurde derselbe mit dem Zusatzantrage des Dr. Stall, daß das Komité selbst für die Beschaffung der für seine Aufgabe erforderlichen Geldmittel zu sorgen habe, beinahe einstimmig angenommen. In das Komité wurden die Herren Dr. Jaques, Ministerialrath Höffen, Zifferer, Dr. Capesius, Professor Lustkandl, Dr. Hoffer und Dr. Zimmermann gewählt.

Aus gleichem Anlaß erließ der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums in Berlin nachfolgenden

Aufruf:

Die schmachvolle Vertreibung der Deutschen aus Frankreich legt uns Allen die Verpflichtung auf, das unverschuldete Unglück der Ausgewiesenen nach jeder Richtung zu erleichtern. Tausend Hände regen sich, ihnen die erste, dringendste Hülfe zu gewähren: unsere eigenen Grenzlande Belgien, die Schweiz, wetteifern, die von angstvoller Flucht Ermatteten aufzunehmen, zu laben, weiter zu befördern; überall im Lande bilden sich Vereine zur Linderung der Noth der von Haus und Hof, von Brod und Arbeit Vertriebenen: was die Menschlichkeit fordert, wird schnell und für die erste Zeit ausreichend geschehen.

Aber Jene kommen nicht als Bettler in die Heimath: sie bringen uns ihre fleißigen, geschickten Hände, ihren in der besten Schule gebildeten Geschmack, tausend Kenntnisse und Fähigkeiten mit, deren Werth für unsere Industrie unschätzbar ist, ganz besonders für diejenigen Zweige derselben, die als „Kunstgewerbe" seit Kurzem in erneutem Aufschwung den alten Ruf der deutschen Kunstarbeit wiederzuerringen suchen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum, dessen Zweck und Ziel gerade die Förderung dieser Bestrebungen ist, glaubt dadurch sich berufen, gegenüber jener ebenso unsinnigen, wie unmenschlichen Maaßregel, ganz absehend von dem Standpunkt der Humanität und der Politik, die unausbleiblichen volkswirthschaftlichen Folgen derselben hervorzuheben, und alle Gewerbtreibenden und Fabrikanten auf deren Wichtigkeit aufmerksam zu machen.

Schon mehr als einmal hat seit zwei Jahrhunderten die Aufnahme der aus politischen und religiösen Gründen aus anderen Ländern Vertriebenen Deutschland und besonders Preußen eine Fülle ökonomischer und industrieller Kräfte zugeführt und sich in segensreicher Weise gelohnt. Jetzt, wo die nationale Zusammengehörigkeit mit den Vertriebenen sie uns um so näher führt, haben wir doppelte Veranlassung, durch Heranziehung und Nutzbarmachung derselben unsere gewerbliche Leistungsfähigkeit zu erhöhen, ihnen zu helfen und uns ein langsam aber sicher wirkendes Werkzeug zu friedlicher Ueberwältigung des Landesfeindes zu erwerben! Ist es doch der französischen Kunst-Industrie, wie bekannt, gerade durch Benutzung der Intelligenz, Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit deutscher Arbeiter bisher gelungen, auf dem Weltmarkte die erste Stelle einzunehmen und der deutschen Arbeit auf diesem Felde eine zur Zeit noch nicht überwundene Konkurrenz zu machen!

Kaum ein Zweig des Kunstgewerbes wird sich auffinden lassen, dem nicht durch die Ausgewiesenen die tüchtigsten Kräfte zugeführt werden könnten. Der Metallarbeiter wird Former und Gießer, Dreher und Ciseleure, Bronceure, Vergolder und Emailleure finden; dem Holzarbeiter werden Bildhauer und Holzschnitzer, Kunsttischler, Marqueterie- und Boule-Arbeiter, Holzfärber und Vergolder zur Verfügung stehen; für Thonwaaren-, Porzellan- und Glasfabriken wird sich Gelegenheit finden, Dreher, Former und Bläser, Maler, Vergolder und Dekorateure in Arbeit zu nehmen, und Weber, Färber und Drucker jeder Art, Lederfabrikanten und -Arbeiter, Buchbinder, Papeterie-Arbeiter, Instrumentenmacher, Lackirer 2c. werden sich den Erwerb von Arbeitern nicht entgehen lassen, welche die unzähligen wichtigen Kunstgriffe und Verfahrungsarten, um die wir die Franzosen lange beneiden, in Frankreich selbst kennen und anwenden gelernt haben.

Insbesondere wollen wir noch auf die Musterzeichner für alle vorgenannten Zweige des Kunstgewerbes aufmerksam machen, so wie auf solche Kräfte, die sich an technischen Lehranstalten, an Zeichen- und Modellirschulen als Lehrer verwenden lassen.

Ohne Zweifel wird ein großer Theil dieser tüchtigen, von Frankreich in thörichter Verblendung verstoßenen Kräfte bemüht und im Stande sein, in England, Belgien und der Schweiz lohnende Arbeit zu finden, und nicht minder werden Italien und ganz besonders Oesterreich es sich angelegen sein lassen, dieselben an sich zu ziehen.

Um so dringlicher erscheint uns die Nothwendigkeit, dies auch für Deutschland zu thun, dem die gerechte Erbitterung über die erlittenen Mißhandlungen und das gehobene Gefühl

der nationalen Angehörigkeit unsere vertriebenen Landsleute doch in erster Linie zuführen wird.

Aber nicht Almosen gilt es ihnen zu bieten, sondern Arbeit, und durch dieselbe dauernde Hülfe! Es wird vor Allem nur eines Mittelpunktes bedürfen, um Angebot und Nachfrage auf dem Felde dieser Arbeitsleistungen einander schnell zuzuführen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum glaubt durch seine vielfachen Verbindungen mit ähnlichen Instituten, Behörden und Industriellen vorzugsweise im Stande zu sein, einen solchen Mittelpunkt darzubieten. Wir eröffnen deshalb in unserm Museum mit dem heutigen Tage eine Nachweise-stelle für Arbeitgeber und Arbeitnehmer auf dem ganzen Felde der Kunst-Industrie und fordern die deutschen Gewerbetreibenden und Fabrikanten dringend auf, sich die noch niemals so günstige Gelegenheit zur Erwerbung ausgezeichneter Arbeitskräfte nicht entgehen zu lassen!

An alle Behörden und Vereine, die sich die Aufnahme und Versorgung der Vertriebenen zur Aufgabe gestellt haben, richten wir zugleich die Bitte, in diesem Theil ihrer Thätigkeit sich dem Gewerbe-Museum unterstützend anschließen zu wollen: demgemäß diesen Aufruf (der auf erfolgte Benachrichtigung sofort in gewünschter Anzahl von Abdrucken übersandt werden wird) — einerseits den betreffenden Vertriebenen mitzutheilen, andererseits in den Kreisen der ansässigen Handwerker, Gewerbetreibenden und Fabrikanten nach Möglichkeit zu verbreiten, und uns die unten bezeichneten Nachweise über die verfügbaren Arbeitskräfte entweder selbst zu übermitteln oder deren schleunige Einsendung zu veranlassen.

Bezüglich der Arbeitsuchenden ist Auskunft über folgende Punkte nötbig: 1) Name, 2) Alter, 3) ob verheirathet oder nicht, 4) Fach, Beruf, 5) bisherige Arbeitsstellung, ob Geselle, Werkführer oder dergl., 6) beanspruchter Lohn, 7) möglichst genaue Adresse, und im Fall der Veränderung erneuete Mittheilung derselben, 8) Zeugnisse oder sonstige Legitimationen, zunächst in Privat-Abschrift.

Arbeitgeber jeder Art ersuchen wir in gleicher Weise, uns 1) ihre genaue Adresse, 2) Fach und Stellung, für die sie geeignete Kräfte suchen, 3) die ungefähren Bedingungen, die sie zu bieten bereit sind, zukommen zu lassen.

Briefe und sonstige Zusendungen werden unter der Adresse: „Deutsches Gewerbe-Museum. Berlin, Stallstraße 7" frankirt erbeten; im Uebrigen erfolgen alle Auskünfte und Vermittelungen unentgeltlich.

Wir schließen mit der Bitte an die verehrl. Redaktionen der deutschen und auswärtigen Zeitungen, diesem Aufruf durch Aufnahme in ihre Blätter die größtmöglichste Verbreitung zu gewähren.

Berlin, den 31. August 1870.

Der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums.

(gez.) Herzog von Ratibor. Delbrück, Staatsminister.
M. Gropius, Professor.

B. **Düsseldorf.** Der Künstlerverein „Malkasten" hat sein Sommerlokal zu einem Lazareth eingerichtet, worin fünf und zwanzig verwundete Soldaten auf seine Kosten verpflegt werden. Die erforderlichen Geldmittel (17 Sgr. täglich pro Mann) dazu, sowie für die Anschaffung der Betten u. s. w. sind durch freiwillige Beiträge der Mitglieder beschafft und ein eigenes Lazarethkomité besorgt die Verwaltung dieser Angelegenheit auf's pünktlichste. Es verdient gewiß alle Anerkennung, daß unsere Künstlerschaft solche Opfer bringt, da sie durch den Krieg doch ohnehin in jeder Beziehung zu leiden hat. So ist z. B. die sehr ersprießliche Ausstellung in Aachen in diesem Sommer gleich mehreren andern ganz ausgefallen und der Verkauf überall ein sehr geringer. Der Landschaftsmaler von Winterfeld hat zwei große Schweizerlandschaften geschenkt, um zu Gunsten der Verwundeten verwerthet zu werden, und der Kunstverein in Lübeck läßt dieselben gegenwärtig (zu 1 Thlr. das Loos) verloosen. Von unsern Künstlern sind viele als Offiziere und Soldaten bei der Reserve und Landwehr im Felde, wie die Herren Philippi, Robert Schulze, Kolitz, Julius Hübner, Eitel, von Eckenbrecher, Groth-Johann, M. Volkhart u. A.; die ausgezeichnete Malerin, Frau Marie Wiegmann, hat in der Schlacht bei Saarbrücken am 6. August ihren einzigen Sohn verloren. — Im Ganzen wird in dieser kriegerischen Zeit wenig geschaffen und die hiesigen Ausstellungen sind daher an Neuigkeiten arm; doch boten sie in den letzten Wochen einige tüchtige Genrebilder von Lasch (ein Puppentheater im Schwarzwald), Jordan (der Bücherwurm) und Böker (Gang zur Kirmeß), ein vorzügliches lebensgroßes Herrenporträt von Peter Schick und ein schönes Kriegsbild von Nicutowsky, das Begräbniß eines polnischen Freiheitskämpfers darstellend.

* **Im südlichen Seitenchor von St. Stephan in Wien** wurde kürzlich ein neues Glasfenster eingesetzt, welches nach den Entwürfen von Fr. Schmidt und Franz Jobst in der Glasmalerei-Anstalt von Karl Geyling ausgeführt worden ist. Der verstorbene Bürgermeister Zelinka hatte das Fenster dem Andenken seiner Gemahlin gewidmet. Die Darstellungen sind dem Leben der h. Monika, der Schutzheiligen der Verstorbenen, entnommen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Asselin, A. et **Dehaisne,** C., L'Art à Douai dans la vie privée des bourgeois du XIII au XVI siècle. Paris, Imprimerie impériale. 8.

Rössler, Ch., Le tombeau de Mausole d'après les historiens anciens et les découvertes de M. C. T. Newton, à Halicarnasse. Paris, Durand et Pedone-Lauriel. 8.

Selvatico, Pietro. L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici. 526 p. 8. Firenze, Barbera. 4 fr.

Seguier, Fr. P. A critical and commercial dictionary of the works of painters comprising 8850 sale notes of pictures and 980 original notes on the subjects and styles of various artists who have painted in the schools of Europe between the years 1250 and 1850. Lex. 8. London (Berlin, Asher & Co.) 21 sh.

Lochner, G. W. K., Die Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig. Nürnberg, Korn'sche Buchandlung. 52 S. gr. 8.

Adler, F., Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Berlin, Ernst u. Korn. 3½ Thlr.

L'Alsace noble suivie de le Livre d'or du Patriciat de Strasbourg. D'aprés des documents authentiques et en grande partie inédits par Ernest Lehr, Docteur en droit. Tome I. (Enth. 9 Blatt Wappen und Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 7 lithogr. Bl. Portraits, u. XXII u. 408 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) Tome II. (Enth. 12 Bl. Wappen u. Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 4 lithogr. Bl. Portraits u. 412 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) Tome III. (Enth. 13 Bl. Wappen und Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 4 lithogr. Bl. Portraits, 2 Karten in gr. Fol. u. 512 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) 4. Strassburg, Berger-Levrault. 64 Thlr.

San Marco. Illustrazione storica ed artistica della Cripta o Sotteraneo di S. Marco in Venezia con sette tavole. 2. Ediz. (Enth. 7 lithogr. architecton. Tafeln u. 11 S. Text von Gugl. Berchet.) qu. Fol. Venedig, Ebhardt. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wulf, Ed., Die Geometrie in ihrer künstlerischen Bedeutung für die Architektur und Tektonik. 74 S. kl. 8. o. O. u. J. (Werden a. R. beim Verfasser.)

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Juli — August.

Die dakische Königs- und Tempelburg auf der Columna Trajana. Von Joseph Haupt. (Mit 3 Holzschnitten). — Mittelalterliche Denkmäler im nordöstlichen Böhmen. Von B. Grueber. (Mit 25 Holzschnitten und einer Tafel). — Heidnische Grabalterthümer in Schlesien. Von Anton Peter. (Mit 15 Holzschnitten). — Hainburgs mittelalterliche Baudenkmale. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 25 Holzschnitten). — Die sogenannte Capistrans-Kanzel bei St. Stephan in Wien. (Mit 2 Holzschnitten). — Ein merkwürdiger Fund im Prager Dome. — Katechismus der Ornamentik von F. Kanitz. Von Sacken. — Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck aus der Zeit des IX. und XII. Jahrhunderts im Stifte St. Peter in Salzburg. (Mit 2 Holzschnitten).

Christliches Kunstblatt. Nr. 9.

Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst. — Kruzifix von Bernsteiff und Schwede in Hannover. — Hans Holbein (Forts.).

Gazette des Beaux-arts. 1870. August.

Prud'hon, par M. Ch. Clement (Schluss, mit einer Lithographie von Prud'hon). — Le trésor de Cuenca, par M. L. Heuzey (Mit Holzsch.). — Cornelius Saturninus, ouvrier imagier du II. siècle. — La gravure au Salon de 1870, par M. Ph. Burty (Mit Holzsch.). — La collection Albertine à Vienne, par M. M. Thausing 2. Artikel (Mit Holzsch.). — Les monuments de l'art à San Gimignano, par M. G. Gruyer (Schluss). — Adam Kraft et son école.

Nr. 24 der Kunstchronik wird Freitag den 7. Oktober ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von ...

V. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. zu richten.

7. Oktober.



Nr. 24.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzelle werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Leser

der Zeitschrift richtet Unterzeichneter die Bitte, ihre Abonnements für den nächsten (sechsten) Jahrgang, dessen 1. Heft am 21. d. Mts. ausgegeben wird, bei den betreffenden Buchhandlungen oder Postämtern rechtzeitig zu erneuern.

Durch Heranziehung neuer Mitarbeiter hat die Redaktion neuerdings Sorge getragen, den Inhalt der Zeitschrift reicher und mannigfaltiger zu gestalten, und wird auch fernerhin bezüglich der künstlerischen Ausstattung der Hefte bemüht sein, nur Treffliches, vor strengeren Anforderungen Bestehendes aufzunehmen.

Direkte Expedition mit Post unter Band wird zu dem gewöhnlichen Abonnementspreise von $5\frac{1}{3}$ Thlr. besorgt, jedoch nur gegen vorherige Franco-Einsendung, resp. Posteinzahlung des ganzen Betrages und nur innerhalb des deutsch-österreichischen Postbezirks; nach allen übrigen europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten von Nordamerika können direkte Bestellungen unter Band nur unter Zuschlag von $1\frac{1}{3}$ Thlr. auf den Jahresabonnementsbetrag ausgeführt werden.

Leipzig, den 7. Oktober 1870. E. A. Seemann.

Zwei neue Bilder von Hans Makart.

Die Muse der Malerei gefällt sich in jüngster Zeit darin, der Welt Ueberraschungen zu bereiten. Sie wählt sich aus der unübersehbaren Schaar ihrer Jünger einen oder den anderen heraus, überhäuft ihn mit Zärtlichkeiten, und heißt ihn dann gehen, ihr Lob zu verkündigen. Die auserwählten Jünglinge von der Göttin Gnaden zeigen sich mit einem Erstlingswerke der erstaunten Welt, und ihr Ruhm ist fix und fertig. Vor all diesen neu auftauchenden phänomenalen Erscheinungen, wie Makart, Matejko, Munkacsy, Fortuny u. s. w., steht die Menge verblüfft, und sagt sich, es könne nicht mit rechten Dingen zugehen. Ist es doch ganz gegen die konventionelle Regel, nach welcher der Ruhm eine Frucht ist, die keinem Sterblichen ohne Weiteres in den Schooß fällt. Sie ist so süß, daß sie eines Lebens voll ehrlicher Arbeit werth ist. Wie viele müssen mit ihrem Schweiße den Boden düngen, auf welchem sie reifen soll, und können ihrer dennoch nie theilhaftig werden! Und da kommt mit lächelndem Antlitz sorglos ein junger Fant daher, und pflückt sich die Frucht. Er sprengt mit einem Tritte das Thor, hinter welchem die dunkle Ruhmlosigkeit ihre Legionen der aufreibendsten Arbeit widmet, und steht mit einem Male als eine neue Größe vor den Blicken der Welt.

Diese Art Erfolge zu erringen trägt unverkennbar die Signatur des Genies. Nie und nimmer wird die Mittelmäßigkeit solche Triumphe feiern, man kann das aussprechen, ohne deshalb schon zu denjenigen zu gehören, die lediglich den Erfolg zum Gradmesser ihrer Bewunderung wählen.

Unter den obengenannten, meteorartig aufgetauchten Namen nimmt der Makart's nicht den letzten Platz ein. Selbst seine heftigsten Gegner geben zu, daß man in ihm eine hohe malerische Begabung vor sich habe. Diese Koncession bildet die Basis für einen früher oder später mit Sicherheit zu erwartenden „Ausgleich“.

In dieser Ueberzeugung bestärkte uns ein neulicher Be-

such seines Ateliers, wobei wir ihn die letzte Feile an zwei neue, große Gemälde legen sahen. Die beiden Bilder haben dieselbe Idee zum Vorwurfe, die Darstellung der Abundantia, und sind bestimmt, die Zierde eines gräflichen Speisesaales zu bilden, in welchem sie beträchtliche Flächen zweier Seitenwände decken werden. Sie bekunden einen ganz ungeheuren Fortschritt im Vergleiche zu den „Sieben Todsünden" — oder um endlich mit der Misère der Benennung dieses Bildes fertig zu werden, — im Vergleiche zu seinem „Après nous le déluge", wie der Künstler ursprünglich das Bild am treffendsten getauft hatte, ohne zu ahnen, daß die Aussteller noch so heillose Konfusionen mit der andern Benennung anrichten würden; ja sie bilden einen Fortschritt selbst der besten seiner bisherigen Leistungen, den „modernen Amoretten", gegenüber. Makart's Geist giebt sich hier freier und künstlerischer, die Sinnlichkeit hat edlere Formen angenommen, und durchbricht nicht mehr so stürmisch jedes künstlerische Maß. Was bei den Hellenen die Sünde wider den heiligen Geist war, jene Sünde, welche die Götter am eifersüchtigsten straften, die Mißachtung der Sophrosyne, er hat sie sich diesmal nicht zu Schulden kommen lassen, zum mindesten nicht in jenem Maße wie früher. Bei all dem strahlenden bunten Leben, bei all der Ueppigkeit, bei all dem kühnen Gewühle der Farben, ist an diesen Gemälden Makart's zum ersten Male ein Hauch von klassischer Ruhe und Heiterkeit zu spüren.

Eine detaillirte Beschreibung der Kompositionen werden die Leser mir erlassen. Ich gestehe gerne, daß meine Feder nicht ausreicht, um durch eine Schilderung jenen Eindruck hervorzurufen, den man durch Besichtigung der Bilder selbst davontragen würde. Es sind Farbenakkorde von wunderbarer Harmonie, aber mit dürren Worten nicht wiederzugeben.

Es ließe sich nur schwer ein Thema ausfindig machen, dessen Behandlung für Makart's Individualität in höherem Grade geeignet erschiene, als eben das, auf welches ihn eine glückliche Inspiration verwies: die Göttin des Ueberflusses. Er nimmt die Abundantia als die Bedingung eines heiteren, in freier Ungebundenheit dahinfließenden Lebens, als die Mutter einer schönen Sinnlichkeit, als die sicherste Wacht gegen alle peinlichen und kleinlichen Rücksichten für die materielle Existenz. Seine Gestalten leben, um zu genießen; Nahrungssorgen sind ihnen ebenso fremd, wie metaphysische Spekulationen über den Werth der Genüsse, denen sie leben. Um Makart's Malweise gebührend zu würdigen, muß man nicht vergessen, daß seine Schöpfungen, und ganz besonders diese zwei jüngsten Kompositionen, vornehmlich dekorative Zwecke verfolgen. Hat er doch, um das ja recht scharf zu betonen, sogar mit einigen Bildern auch die Skizze des Gemaches ausgestellt, um klarzulegen, wie die Bilder nicht als etwas selbständiges Ganzes gedacht sind, sondern als Theile, die sich den gegebenen oder gedachten Verhältnissen unterordnen, um erst im Vereine mit den noch erforderlichen Theilen einer vollständigen Zimmerdekoration zur Geltung zu kommen. So betrachtet, verlieren sowohl die Makart'schen Ideen als auch seine Pinselführung sehr Vieles von ihrem anscheinend herausfordernden Wesen. Und von diesem Gesichtspunkte aus wird man zugeben müssen, daß Makart als Kolorist eine der originellsten und merkwürdigsten Erscheinungen ist, welche die moderne Zeit hervorgebracht hat.

Es wollte uns im Anschauen dieser Abundantia-Kompositionen bedünken, als halte die altbeliebte Phrase von dem Epigonenthume unserer Zeit nicht mehr vor. Wir meinen, sie hätte Sinn und Bedeutung verloren, nicht nur Angesichts der ungeheuren Ereignisse, unter deren Wucht der Erdball noch erzittert, sondern auch gegenüber der mächtigen Gährung, die sich auf dem Gebiete der Kunst zu vollziehen begonnen hat, und als deren heute schon nicht mehr vereinzeltes Symptom das Auftreten Makart's betrachtet werden kann.

Wien, Ende September.

B. Goldscheider.

Pietro Tenerani und seine Werke.

II.

1. Verlassene Psyche, auf einem Baumstamm sitzend, in natürlicher Größe ausgeführt für die Marquise Carlotta von Medici-Lenzoni in Florenz, viermal nachgebildet für den Fürsten Clemens Metternich, den Banquier Labouchère, späteren Lord Asburton, für den Herrn Bertin de Veaux und für Lord Thorvendton.
2. Amor, der Venus einen Dorn entwendend, Gruppe in Lebensgröße, für den Fürsten Esterhazy ausgeführt. Duplikate besitzen der König von Würtemberg und der Kaiser von Rußland.
3. Christus am Kreuz. Lebensgroß bestellt vom Großherzog Ferdinand von Toscana durch den Fürsten Rospigliosi, in Silber ausgeführt für die Kirche der Ritter vom h. Stephan in Pisa.
4. Abschied einer Tochter von ihren Eltern, natürliche Größe. Schön ausgeführtes Thonmodell.
5. Faun, die Flöte spielend, in natürlicher Größe ausgeführt für den Grafen Schönborn, für Lord Asburton, für die Akademie der schönen Künste in Mexico und für den Grafen Tasca in Sicilien.
6. Verlassene Psyche. Durch den Fürsten Lieven für den Kaiser von Rußland angekauft. Wiederholt für die Fürsten Conti, Rako aus Wien, Woronzoff und Lieven Sohn und für den Baron Lotzbeck. Zwei fernere Nachbildungen besitzen zwei Engländer.
7. Eudoro und Cimodoce. Episode aus den Märtyrern von Chateaubriand. Basrelief, bestellt von Frau

Recamier. Befindet sich unseres Wissens an Chateaubriand's Grabmal in S. Malo.

8. Eine Mutter mit zwei Kindern und noch einer weiblichen Figur, sich gen Himmel aufschwingend; Basrelief für die Fürstin Czartoryska ausgeführt.

9. Die öffentliche Wohlthätigkeit, dargestellt durch eine Matrone, die drei Kinder um sich versammelt, welche den Unterricht, den Ackerbau und die Noth darstellen. Grabdenkmal, auf dessen Spitze die Büste des Grafen Giulio Bianchi steht, welcher Gouverneur von Siena war. Befindet sich in der Bibliothek des Domes dieser Stadt.

10. Ein Schutzengel, der einer in den Armen ihres Gatten verscheidenden Frau die letzte Stunde zeigt. Basrelief mit Figuren in Lebensgröße. Grabmal der Gräfin Sapia in Liverpool.

11. Die Genien des Lebens und des Todes. Natürliche Größe, modellirt und in Marmor ausgeführt von Tenerani nebst noch einer andern Kolossal-Statue, welche die Geschichte darstellt. Das Ganze ausgeführt nach einer Skizze von Thorwaldsen für das Denkmal, welches dem Prinzen Eugen von Beauharnais zu München errichtet wurde.

12. Abbild einer Verstorbenen in sitzender Stellung. Grabmal, welches Cavaliere Luigi Cardinali dem Andenken seiner Mutter errichtete.

13. Die Genien der Fischerei und der Jagd, bestellt vom Fürsten Thomas Corsini. Duplikate besitzt Rothschild, der als Pendant dazu die Genien des Handels und des Ackerbaues ausführen ließ. Die beiden ersten wurden für Bertin de Beaux wiederholt. Der Graf Tenaroli aus Brescia wünschte den Genius der Jagd, und den Genius der Fischerei ließ der Franzose Langlois repetiren, welcher denselben sodann in der Ausstellung von 1839 in Paris zeigte, wo derselbe dem Künstler eine goldene Medaille mit dessen Namensinschrift einbrachte. Für Piemont wurde sodann der Genius der Agricultur nachgebildet und noch andere Kopien davon für verschiedene Städte gearbeitet.

14. Eine Matrone, welche einer Wittwe mit zwei kleinen Kindern Hülfe bringt. Grabstein für die Marquise von Northampton errichtet. Das halblebensgroße Abbild dieser Dame ist in dem Giebelfelde zwischen griechischen Ornamenten angebracht. Das Basrelief ist in $^{2}/_{3}$ Lebensgröße ausgeführt.

15. Der h. Alphons von Liguori mit einem Engel zu seinen Füßen; in der Rechten hält er ein Cruzifix und in der Linken eine Papyrusrolle, um die Regeln des von ihm gestifteten Ordens anzudeuten. Kolossal-Statue von etwas weniger als 5 Meter Höhe; befindet sich in San Pietro Vaticano der Patres Liguori.

16. Der Frühling, lebensgroße Figur, in den Händen die geernteten Garben mit allen Arten von Blumen. Für den Thronfolger von Rußland gemacht und neuerdings kopirt für Rothschild, für den Herzog von Sant Antimo in Neapel, für die Königin von England und für den Baron Lotzbeck.

17. Der h. Johannes der Evangelist, Statue; befindet sich in San Francesco di Paolo zu Neapel, vom König Franz I. bestellt, 3 Meter und 33 Millimeter hoch.

18. Graf Orloff, dargestellt auf einem der Antike nachgebildeten Stuhl, mit einem Pallium bedeckt, welches den oberen Theil frei läßt. Auf den Flächen des Piedestals sind vier Basreliefs gemeißelt, welche die Wohlthätigkeit, den Ackerbau, den Strom Wolga und zuletzt den Grafen Orloff selbst darstellen, wie er eben in seiner Eigenschaft als Präsident der Akademie der Wissenschaften einem jungen Manne, der eine Schrift in Händen hält, den Preis zuertheilt. Befindet sich in einer Villa des Grafen Orloff im südlichen Rußland.

19. Marchesa Santa Croce und Prinzessin Giustiniani, Basrelief-Büsten, an den zwei Seiten des Grabmals angebracht in der Kirche S. Maria in Selva unweit von Macerata.

20. Die Abnahme Christi vom Kreuze, Gruppe von vier Figuren über Lebensgröße; befindet sich über dem Altare der Kapelle Torlonia in San Giovanni di Laterano. Hoch-Relief.

21. Ein Engel, der dem Heiland zwei Kinder zum Segnen darreicht. Grabstein für zwei Kinder Mercer, von deren Vater in einer Stadt im nördlichen Amerika am Mississipi aufgestellt. Wiederholt für den Grafen Harrach in Wien mit dem Abbild nur eines Kindes.

22. Vulcan, Statue in natürlicher Größe; steht im Palast des Herzogs Alexander Torlonia in Rom.

23. Die Göttin Vesta, Gegenstück des vorhergehenden.

24. Der h. Benedikt. Kolossale sitzende Statue, mit einer Hand das Pastorale, mit der andern die Ordensregeln haltend. Vom Papste Gregor XVI. in der Basilika von San Paolo aufgestellt.

25. Der Auferstehungsengel. Grabmal der Herzogin Lante, in der S. Maria sopra Minerva errichtet. Von dem Engel wurden zwei Wiederholungen gemacht. Die erste, kolossale für den Grafen Karoly in Ungarn, um über den Eingang zur Familiengruft gesetzt zu werden. Die zweite, über Lebensgröße, für das Grabdenkmal des Grafen Jaroginski in Polen, zugleich mit den beiden Büsten seiner Eltern.

26. Ferdinand II., König von Neapel, in Uniform, kolossales Modell für die Gemeinde von Messina, in München in Erz gegossen.

27. Simon Bolivar, Ehrendenkmal. Die Statue dieses Helden ist mit entblößtem Schwert in der Rechten, zur Vertheidigung der von ihm gegebenen Konstitution,

dargestellt. Die Linke hält die Verfassungsurkunde. Das Piedestal, welches sich auf einem hohen Sockel erhebt, trägt an seinen vier Seiten vier Basreliefs von der schönsten Komposition: die im südlichen Amerika verkündete Unabhängigkeit, der Sieg von Bogota, die Beschwörung der Verfassung und die Abschaffung der Sklaverei. Herr Paris wollte dies Monument zuerst in einer ihm von Bolivar geschenkten Villa aufstellen, aber er besann sich anders und ließ dasselbe auf einem öffentlichen Platze der Stadt Bogota errichten.

28. Graf Luigi Sommariva, Grabmal für ihn und seine Familie. Er ist mit seinem Bruder, seiner Schwägerin und einem Kinde in Hochrelief abgebildet. Das Werk schmückt eine Familienkapelle an den Ufern des Comersee's.

29. Kinder des Lord Carnavon. Ein Junge von sechs und ein Mädchen von vier Jahren. Porträt-Gruppe, von deren Vater bestellt.

30. Die Töchter des Marquis Abercon. Hochrelief, vom Vater derselben bestellt.

31. Die Prinzessin Gabriele von Massimo-Carignano, ovale Halbfigur, in einer Nische. Von dem Fürsten, ihrem Gemahl, in der Kirche San Lorenzo in Damaso zu Rom errichtet.

32. Simon Bolivar. Grabdenkmal, welches sich in einer Kirche zu Caracas befindet. Er steht in einer Nische mit einer Hand auf der Brust, um die Festigkeit seiner Ueberzeugung anzudeuten, mit der Linken ein Schwert und eine Krone haltend. Zu den Seiten stehen die Statuen der Gerechtigkeit und Freigebigkeit. In der Mitte des Piedestals, welches die Nische trägt, ist ein Basrelief angebracht, welches die drei Republiken von Columbia, Peru und Bolivia, die von ihm geschaffen wurden, in drei Frauengestalten darstellt.

33. Großfürstin Marie von Rußland. Sitzende Figur, vom Herzog von Leuchtenberg bestellt.

34. Graf Costabili von Ferrara. Halbkolossale Figur im Senatorengewand, auf dem Grabmal sitzend, mit zwei allegorischen Statuen von etwas übernatürlicher Größe zur Seite, die Klugheit und bürgerliche Verwaltung darstellend. Zu Füßen sieht man ein Basrelief, welches auf eine Mission bei Napoleon I. anspielt, die den Zweck hatte, die Vereinigung der cispadanischen mit der cisalpinischen Republik zu erreichen.

35. Schutzengel, der über einem Kinde wacht. Gruppe über $^2/_3$ natürlicher Größe, für England ausgeführt. Es wurde davon eine Wiederholung gemacht.

36. Simon Bolivar. Noch ein Denkmal in Bogota, um sein Herz darin beizusetzen. In der Mitte einer Grabzelle öffnet sich eine Thüre, über welcher ein Sockel mit zwei vorspringenden Piedestals, auf welchen die Figuren der Freigebigkeit und der Beständigkeit stehen, angebracht ist. Zur Seite der Thür steht die Statue der Freiheit, darüber erhebt sich Bolivar in ganzer Größe, zu beiden Seiten die sitzenden Genien des Friedens und des Krieges.

37. Graf Pellegrino Rossi, Grabdenkmal, in welchem seine Büste steht. Darüber der Erlöser in Halb-Relief. Pabst Pius IX. ließ dasselbe in der Kirche San Lorenzo in Damaso setzen.

38. Der sitzende Erlöser. Halbnackte und halbkolossale Figur; für den Altar der Kapelle Karoly in Ungarn ausgeführt.

39. Eine kluge Jungfrau des Evangeliums mit der brennenden Lampe in der Hand. Halbfigur von natürlicher Größe. Porträt der verstorbenen Tochter des Grafen Karoly; über dem Grabmal in der Kapelle angebracht.

40. Eine Jungfrau, welcher der Engel den Tod verkündet, indem er ihr eine abgelaufene Sanduhr entgegenhält. Basrelief in Grabsteinform, dem Andenken der Marquise Lorenzana, geb. Binder, von deren Gatten in der Kirche S. Maria in Campitelli gewidmet.

41. Graf Pellegrino Rossi. Sitzende Statue überlebensgroß von Don Mario Massimo, Herzog von Rignano, für seine Villa in den Sallustianischen Gärten bestellt.

42. Eine Mutter mit zehn Kindern, welche die h. Jungfrau für die Seele ihres Gatten und Vaters anflehen. Das Porträt des Verstorbenen ist im Tympanon angebracht. Grabdenkmal, vom Herrn Guttierrez d'Estrada für seinen in Mexico verstorbenen Bruder bestellt.

43. Ferdinand II. im Kostüm des Großmeisters des Ordens vom h. Januarius, für die Gemeinde von Messina, kolossales Modell, zu München in Erz gegossen.

44. Frau Clara Colonna, Grabdenkmal in der Kirche del Gesù zu Rom, mit vortrefflicher Büste der Verstorbenen.

45. Lady Arbuthnot; wird für eine der besten Büsten des Meisters gehalten.

46. Der Auferstehungsengel, aufrechte Gestalt. Hochrelief von demselben Entwurf wie der schon beschriebene sitzende. Grabdenkmal, welches Herr Nathanael Barton dem Andenken seines Vaters widmete. Derselbe Engel wurde für ein anderes Monument wiederholt, welches der Graf Malacari von Ancona seinem Onkel in der Kirche San Francesco errichtet hat.

47. Wantworth, Statue, welche nach Australien versendet wurde.

48. Grabdenkmal für den Herzog von Lante; in der Kapelle des Herzogs in der Kirche alla Minerva.

49. Grabdenkmal Pius' VIII. im Vatikan.

50. Skizze. Entwurf zu dem Denkmal für die bei Castelfidardo Gefallenen; soll in S. Giovanni di Laterano errichtet werden *).

Von unserem Künstler stammen noch viele andere minder bedeutende Werke, hauptsächlich Büsten, welche in Rom und allerwärts sehr hoch geschätzt werden. Wir heben darunter drei Christus-Büsten hervor, deren eine vom Cardinal Ugolino dem Papste Gregor XVI. geschenkt wurde.

Pius VIII. hat Tenerani dreimal in Marmor gemeißelt, für den Kardinal Albani; Gregor den XVI. für die Handelskammer von Rom, für die Gemeinde von Tivoli, für den damaligen Thronfolger, jetzigen Kaiser von Rußland; Pius IX. für dessen Familie, für Ancona und Viterbo, zweimal für die Gemeinde von Rom, für die Großfürsten Michael und Nikolaus von Rußland, für die Fürsten Odescalchi und Orsini, für die Bibliothek des Vatikan, für den Herzog von Devonshire. Endlich die Büste der Kaiserin Charlotte von Mexico.

Ferner hat er die Büsten gefertigt der Kardinäle von Croy, Mai, Lambruschini, Rivarola, Biale, des Herzogs von Reichstadt, achtmal diejenige des Herzogs von Bordeaux, des Fürsten Woronzoff, von Torquato Tasso und Ariost, des Luca Signorelli für Cortona, die des polnischen Dichters Graf Krassinski dreimal, und viermal die seiner Gemahlin, des unsterblichen Thorwaldsen, Marchetti, Gioberti, Nota, Michali, Rosini, Sgricci, Nenci, Poletto, Biscarra, von den Generälen Cabrera und Mosquera, von dem Minister Jacobini, von den Prinzessinnen Odescalchi, Borghese, Doria. Canino und noch von einer großen Anzahl von Römern und Ausländern.

Rom. **R. Ambrosi.**

Korrespondenzen.

New-York, im Frühjahr 1870. (Schluß).

Außer diesen Bildern, den bemerkenswerthesten der Ausstellung, findet man neben vielem ganz Unbedeutenden auch wahre Curiositäten, so monströs, daß man sie ansieht, wie etwa die Darstellungen klassischer Tragödien auf kleinen Winkelbühnen. Da sind namentlich die Bilder von Cropsey und Hennessy, welche sich dergestalt in fehlerhafter Zeichnung hervorthun und in den unglaublichsten, unerhörtesten Farben schillern, daß man nicht nur sein blaues, sondern sein wirkliches Regenbogenwunder daran erlebt. Man begreift, wie ein Mensch kein Auge für Formen und Verhältnisse haben kann, daß es ihm an Farbensinn mangeln und ihm grün erscheinen mag, was Andern blau ist; man kann sich auch denken, wie ein solches Individuum in unschuldiger Unwissenheit seines Gebrechens durch eine Laune des Schicksals Maler wird, aber wie er einen gewissen Ruf erlangen, Mitglied der Akademie werden kann, das geht über unsere Begriffe, und doch ist es bei den erwähnten Herren der Fall. Da ist eine Landschaft mit violettblauen Bäumen, die sich in einem grüngelblichen Wasser spiegeln, worüber sich ein Himmel erhebt, der am Horizont orange, dann gelb, oben aber recht schön grün ist. Manche scheinen mit Grünspan gemalt, und auf einer Waldgegend sieht man schon aus der Ferne einen so schrecklich rothen Schein zwischen den Bäumen, daß man versucht ist Feuer! zu schreien; der Katalog belehrt uns indessen, daß damit Dämmerung gemeint sei! Einige Maler zeigen dabei eine kindliche Unschuld und Naivetät in der Wahl ihrer Gegenstände; ein grüner Fleck, der Gras vorstellen soll, aber eben so gut ein alter abgenutzter Teppich sein könnte, worauf ein paar Steine liegen, wird eine Landschaft genannt. Einer zeigt seine Kunst in Stillleben, worauf Fässer, Eimer, hölzerne Stühle, Schaufeln und dergleichen interessante Gegenstände mehr zusammengestellt sind, wie etwa auf den Bildern in einem Abcbuch. Alle diese Unthaten werden aber von den Greueln eines Akademikers Winslow Homer überboten, der die Ausstellung mit nicht weniger als elf seiner künstlerischen Leistungen gesegnet hat. Sein Fach ist das Genre und seine specielle Liebhaberei sind Strandscenen. Auf jeder derselben sieht man einige schauderhafte, bunt angestrichene Holzpuppen, welche Damen vorstellen sollen, frisch aus dem Wasser, in kurzen Badehemden mit bloßen Beinen, in Gegenwart von Kleiderstöcken, die durch Cylinderhüte und Beinkleider als Herren bezeichnet sind, höchst ungenirt auf dem Strand spazieren gehen, ihre kurzen luftigen Gewänder noch kürzer machen um das Wasser auszudrücken, wobei die erbaulichsten Stellungen zum Vorschein kommen. Der Verfertiger will augenscheinlich die Unsitte hiesiger Seebäder bloßstellen, aber ob nun dergleichen Verstöße gegen den Anstand vorkommen mögen oder nicht, so vergißt er, oder weiß nicht, daß derjenige, welcher sich zum Richter aufwirft, sicher sein muß, sich nicht selbst lächerlich zu machen und der nicht als Kritiker auftreten darf, welcher gegen die Grammatik sündigt. — Von den Genrebildern ist übrigens wenig zu sagen. Auch der Zahl nach sind sie nur schwach vertreten. Einige Reminiscenzen aus dem Krieg sind da, von Thompson und Wood, die nicht schlecht, aber auch nicht besonders interessant sind, dann ein paar artige Darstellungen von Negerkindern von Davis, einige andere von Hall, F. Johnson und Perry. Portraits sind dagegen die schwere Menge da, darunter einige, die bei guter Ausführung eine frische lebendige Auffassung zeigen, doch viel mehr, die man am treffendsten mit „Kleidermalerei" bezeichnet, wozu ich auch die Bilder von Huntingdon rechne, der einen Namen als Porträtmaler genießt.

---

*) Dieses Denkmal ist jetzt einem Schüler Tenerani's, Giovanni Anderlini, übertragen, welcher bei Lebzeiten des Meisters demselben bei vielen seiner Arbeiten geholfen hat.

So sind eine Unzahl Figuren vorhanden, welche als abschreckende Beispiele dienen können, was unter den Händen sogenannter Künstler aus der menschlichen Gestalt und aus dem menschlichen Antlitz werden kann.

Nekrologe.

Friedrich Lange, Dr. phil., Professor der Architektur in Marburg, bekannt namentlich durch die von ihm geleitete Restauration der dortigen Elisabethkirche, starb daselbst Anfang September, 60 Jahre alt.

Karl Swoboda, Historienmaler, Schüler des Direktors Ruben in Wien, starb daselbst in der Nacht des 12. September im 47. Lebensjahre.

Gustav Cloß, einer der trefflichsten Landschaftsmaler der jüngeren Münchener Schule, starb am 13. August in Prien am Chiemsee, 30 Jahre alt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

μ. θ. „**Die Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig**" haben in einer zu Nürnberg erschienenen Broschüre dieses Titels von Georg W. K. Lochner eine eingehende Erklärung gefunden. Der Name des verdienstvollen Nürnberger Stadtarchivars und Historiographen bürgt für die Gründlichkeit und Zuverlässigkeit der beigebrachten Erörterungen, von denen ein Theil für das so schwierige Verständniß der Dürer'schen Briefe unentbehrlich ist.

* **Von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste** ist die erste Abtheilung des vierten Bandes der neuen Auflage erschienen. Bei der Bearbeitung dieses Theiles stand Dr. Alwin Schultz in Breslau dem Verfasser zur Seite.

Drugulin's nächste Kunstauktion, welche am 7. November beginnt, bringt die dritte Abtheilung der Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes unter den Hammer. Dieselbe umfaßt in 2300 Nummern die italienische, spanische, französische und englische Schule.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Oesterreichische Kunstverein in Wien versandte kürzlich an die Künstler des In- und Auslandes die Einladungen zur Beschickung seiner Ausstellung während der bevorstehenden Wintersaison und seines 21. Ausstellungsjahres. Aus diesen gedruckten Einladungen entnehmen wir, daß der Oesterreichische Kunstverein während seiner letzten, mit Ende Juli d. J. geschlossenen Saison für 65,064 fl. Kunstwerke zur Verwerthung brachte. Während der zwanzig Jahre seines bisherigen Bestandes hat der Verein die bedeutende Anzahl von 20,393 Kunstwerken zur öffentlichen Anschauung gebracht und — theils durch Vereinsankäufe selbst, theils durch Vermittlung, resp. Privat-Ankäufe — im Ganzen der Kunst die Summe von 859,860 fl. zugeführt. Der Oesterreichische Kunstverein übernimmt für die aus dem Auslande eingesendeten Werke solcher Künstler, an welche seine Einladung ergangen, die Transportkosten nach Wien und zurück. Die permanente Ausstellung wechselt in der Regel monatlich ihre Objekte; jedoch übernimmt der Verein die Kunstwerke auch spesenfrei für einen Turnus von Ausstellungen und dirigirt sie an andere, mit ihm in Verbindung stehende Kunstvereine. Der österreichische Kunstverein hat zur heurigen Verloosung noch nachstehende Oelgemälde angekauft: F. Beinke in Düsseldorf: „Der Gesangunterricht"; A. Bensa in Wien: „Theodor Körner's Tod"; Richard Fischer in Danzig: „Abendstunde an der Ostseeküste"; August Gerasch in Wien: „Tartini's Traum von der Teufels-Sonate"; Franz Komlosy in Wien: „Parkpartie"; Wilhelm Lagerholm in Düsseldorf: „Kind mit Trauben"; P. F. Peters in Stuttgart: „Partie bei Monaco"; Otto Preß in Berlin: „Ruine bei Mondschein"; Adele Schuster in Wien: „Frühlingsblumen zur Ausschmückung des Hausaltars", und die Gypsstatue „St. Georg" von Vincenz Pilz in Wien.

* **Der Pfälzische Kunstverein in Speier** hat am 1. Oktober sein drittes Jahr zurückgelegt. Ueber sein Wirken während der ersten beiden Jahre entnehmen wir den uns vorliegenden Berichten, daß die Zahl der Mitglieder, welche bei der Konstituirung 811 betrug, bis zum Schlusse vorigen Jahres bereits auf 1050 gestiegen war. Die von dem Verein veranstalteten Wanderausstellungen umfaßten im ersten Jahre außer Speier die Orte Landau, Neustadt, Kaiserslautern, Zweibrücken und Ludwigshafen; im zweiten Jahre kamen noch Germersheim und Frankenthal hinzu. Angekauft wurden auf den Ausstellungen 1868: vom Verein Kunstwerke im Werth von 2903 Fl., 1869 im Werth von 2339 Fl., von Privaten 1868 im Werth von 1350 Fl., 1869 im Werth von 1075 Fl. Die Aussteller gehörten in der Mehrzahl der Münchener Schule an. Der Verein fand seine Zwecke wesentlich gefördert durch die Gründung einer Gemäldegalerie, zu welcher durch Uebersiedelung von 230 Bildern alter und neuerer Meister aus der Schleißheimer Galerie nach Speier, der Grund gelegt wurde. Die Galerie ist mit der an den Verein übergegangenen Bibliothek des ehemaligen Lesevereins pfälzischer Kunstfreunde im Realgymnasium aufgestellt.

* **Der steiermärkische Kunstverein in Graz** erfreut sich eines kräftigen Wachsthums. Im vorigen Jahre sind mehr als 1000 neue Mitglieder beigetreten und für das laufende Jahr darf auf die doppelte Zahl neu Hinzutretender gerechnet werden. Der jährliche Beitrag beläuft sich auf die geringe Summe von 3 Fl. ö. W. Als Prämienblatt p. 1870 wurde den Mitgliedern ein unter Leitung Baroni's bei Reiffenstein in Wien ausgeführter Oelfarbendruck nach J. Selleny's „Insel St. Paul" geliefert. Außerdem partizipirt jeder Besitzer eines Antheilscheines an der mit etwa 100 Treffern (von 10—1000 Fl. Werth) ausgestatteten Verloosung.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber den Neubau des Dresdener Hoftheaters nach Semper's Plan schreiben die „Dresdener Nachrichten": Der Bau wird in der Breite 84, in der Tiefe 77 Meter haben, und dürfte seine Hauptachse durch Absteckung parallel des Museums zu ersehen sein. Der Neubau tritt 70—80 Ellen weiter zurück als der alte. Das Ganze wird nicht mehr ein Rundbau, sondern in der Hauptansicht ein Segmentbau von großem Reichthum, namentlich in seinen Gruppirungen. Die hintere Museums-Giebelfronte nach dem Zwinger bildet jetzt in ihrer Verlängerung den Hauptabschnitt für den Anfang des Vorderbaues des Theaters. Das Weber-Denkmal verschwindet selbstverständlich von dem jetzigen Standorte, und da nunmehr beim lebendigeren Beginne des Baues die Umzäunung vergrößert wird, so erfolgt auch die Rasirung der dortigen betreffenden Anlagen und Bäume. Was den Haupteingang und die beiden Auffahrten betrifft, so bleibt ihre Situation dieselbe, wie bei dem alten Theater. Interessant ist der Umstand, daß man beim Wegreißen und Ausgraben der Brandruinen auch nicht die Spur von einem Grundsteine gefunden hat, so sehr man auch danach suchte.

B. N. **Berlin. Das Kriegerdenkmal für Aachen von Friedrich Drake** (zum Andenken an die Opfer des deutsch-österreichischen Krieges) war im Gypsmodell im Atelier des Künstlers ausgestellt. Es ist über den Auftrag zu dem Werke seiner Zeit an dieser Stelle berichtet worden. Die schwungvolle, edle Komposition steht nunmehr vollendet unter Drake's Schöpfungen an hervorragender Stelle. In echt künstlerischer Weise und mit feinem Verständniß für unsere Empfindung, zugleich getreu seiner Kunstrichtung, hat Drake den reinsten Realismus mit einem wohlthuenden idealistischen Beisatze vereinigt und versöhnt. Sowohl in der Linienführung und Massenvertheilung, im Ganzen wie in der Durchbildung aller Einzelheiten ist das Denkmal von wahrhaft seltener Meisterschaft.

Ein jugendlicher preußischer Krieger (die Achselklappe der Uniform bezeichnet das 25. Linien-Infanterie-Regiment, dessen Garnisonort Aachen ist) in feldmäßiger Ausrüstung, mit dem gerollten Mantel und dem Brodbeutel, natürlich ohne Chargenabzeichen, ein schlichter Mann aus der Masse, wie Jeder sein kann und Jeder gewesen ist, hat, wie man denken muß, im heißesten Kampfgewühl die sinkende Fahne (das Modell zu derselben ist dem Künstler aus dem hiesigen Zeughause zur Disposition gestellt und hat den Siegeszügen der Befreiungskriege vorgeleuchtet) mit der Linken ergriffen und das heilige Zeichen im Getümmel der Schlacht hoch erhoben den anstürmenden Kameraden vorgetragen. Die rechte Hand hält das gezogene Seitengewehr. Da trifft ihn in die rechte Seite der Brust das tödtliche Geschoß; er sinkt zu Boden. Vortrefflich, mit unmerkbarer Kunst ist eine leichte Unebenheit des Erdbodens geschickt benutzt, eine wohlthuende Gestaltung des zusammenbrechenden Körpers zu motiviren. Die Hand hält noch im Todeskampfe am Fahnenstocke fest und erhält so den Oberkörper noch ein wenig aufgerichtet. Die erschlaffte Rechte mit der Waffe braucht nicht zu tief zu sinken, um einen Ruhepunkt

zu finden; das Haupt — ohne Bedeckung — fällt mit dem ergreifendsten Ausdruck der schmerzlichen Agonie nach hinten; die Augen brechen.

Da öffnen sich vor dem sterbenden Helden die Pforten des ewigen Friedens. Eine liebliche Erscheinung, die eine eigenthümlich schöne Mitte zwischen einer antiken Siegesgöttin und einem Himmelsboten nach modern-christlicher Vorstellung hält, wiewohl der letztere Charakter überwiegt und in dem Diadem mit kleinem Kreuz über der Stirn symbolisch bekräftigt wird, tritt von rechts zu dem Verscheidenden. Mit unsagbarer Milde und doch majestätischer Hoheit in Ausdruck und Bewegung beugt sie sich ein wenig zu dem gefallenen Kämpfer, mit der Rechten ihn leise umfassend, wie um ihn sanft niedergleiten zu lassen, während die Linke hoch geschwungen den Lorbeerkranz dem Sieger vor das brechende Auge hält.

Die Vereinigung der beiden Figuren und der Fahne zur Gruppe ist absolut über alles Lob erhaben. Wie die beiden Arme, der die Fahne haltende des Kriegers und der niedergestreckt unterstützende des Engels, sich ungesucht verschlingen und ohne störende Parallelismen oder Ueberschneidungen die beiden Gestalten verbinden, das ist so vollendet erfunden und gemacht, daß man es vor sich sehen muß, um sich von der Möglichkeit einer so ganz befriedigenden Lösung der Aufgabe zu überzeugen. Ebenso vorzüglich ist der allgemeine Aufbau und die Gipfelung der Gruppe. Die Fahnenspitze bezeichnet den Scheitelpunkt des fast regelmäßigen Dreiecks, in das dieselbe eingeschrieben ist. Aber fern ist das Arrangement von aller steifen Symmetrie, aller dürren Regelmäßigkeit. Die Umrisse sind durch gefällige Unterbrechungen belebt, alle Linien, so mannigfaltig ihre Richtungen durcheinander laufen, vereinigen sich zum Eindruck schönster Ruhe, und nirgends macht sich der geringste Zwang, die mindeste Künstlichkeit bemerkbar.

Unübertrefflich schön sind auch die Köpfe; der des Kriegers, versteht sich, mit Rücksicht auf seine Bedeutung: es wäre trivial gewesen, aus dem für's Vaterland sterbenden Sohne des Volkes einen Apollo zu machen. Der Kopf hat etwas ganz Individuelles; er ist ansprechend, ohne von besonders erlesenen Formen zu sein. Aber in der Weise, wie sich der Todeskampf in diesen Zügen ausprägt, hat sich Drake wieder als wahrer Meister bewährt. Die äußerste Energie des Ausdrucks ist ohne Ueberschreitung der Schönheitslinie erreicht. Der Kopf der himmlischen Erscheinung bietet dagegen — ganz angemessen — ideal schöne Formen, doch nicht ohne in der Strenge des Ideals gedämpft zu sein durch eine Beimischung menschlich warmer Empfindung und theilnehmenden Schmerzes.

Man muß die Stadt Aachen zu einem solchen Besitze beglückwünschen. Der treffliche Eindruck des Gypsmodells läßt jedoch lebhaft bedauern, daß die Komposition nicht, um mit Thorwaldsen zu reden, die „Auferstehung im Marmor" feiern soll, sondern zum Bronzeguß bestimmt ist. Sie wird da etwas von ihrem zarten Duft und poetischen Zauber einbüßen, obgleich die Gußausführung den bewährten Händen unseres berühmten Gießers H. Gladenbeck anvertraut wird.

Das Werk kommt auf einem Postament von geschliffenem Granit zu stehen, dem die Namen der für König und Vaterland im Kampfe Gestorbenen zu ewigem Gedächtniß eingegraben werden.

* **Der Münster zu Straßburg**, das nunmehr für Deutschland glücklich wiedergewonnene Denkmal unserer mittelalterlichen Kunst, hat bei der Beschießung der Stadt leider einigen Schaden gelitten. Wie stark die Beschädigungen sind, werden unsere Leser aus dem Spezialberichte eines Korrespondenten erfahren, der sich auf unsere Veranlassung an Ort und Stelle begeben hat. Was in letzter Zeit verlautet, läßt der begründeten Hoffnung Raum, daß die Anfangs durch die Zeitungen verbreiteten Gerüchte sehr übertrieben waren.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. Nr. 29—30.

Le musée des antiques au Louvre. — Société française de gravure. — Le sculpteur danois Vilhelm Bissen. — Société archéologique et artistique en Italie. — Le musée de l'état. — L'héliogravure Amand-Durand. — Les vierges de Raphael. — Un morçeau de critique artistique du XVII siècle. — L'exposition de photographie.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. September—October.

Die mittelalterlichen plastischen Werke in Fünfkirchen. Von Dr. E. Henszlmann. 1. Abschnitt. (Mit 2 Tafeln und 9 Holzschnitten.) — Die Bregenzerwälder Familie Feuerstein. Der Denkstein des Johannes Feuerstein in Krumbach. Denkstein zu Nadejkau in Böhmen. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Lietava. Von Franz Drahotúszky. — Zur Philosophie der Todesvorstellung im Mittelalter. Von Albert Ilg. — Die Wallfahrtskirche Maria Neustift bei Pettau in Untersteiermark. Von Hans Petschnig. (Mit 4 Holzschnitten). — Ein romanisches Altarkreuz aus Bronze im Privatbesitze zu Pöls in der Steiermark. Von Joh. Gradt. (Mit 1 Holzschnitt). — Ueber einige ältere religiöse Abbildungen in der k. k. Hofbibliothek zu Wien I. Von A. v. Perger. (Mit 2 Holzschnitten). — Ueber Ordens-Insignien auf mittelalterlichen Grabdenkmalen. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 10 Holzschnitten). — Gothische Kirchenstühle zu Gröbming in der Steiermark. (Mit 3 Holzschnitten). — Die Kathedrale des h. Veit in Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karl IV. Von Dr. Karl Lind. (Mit 8 Holzschnitten). — Die Bedeutung der Stein- und Bronzealterthümer für die Urgeschichte der Slaven. Von Dr. Karel Jicinsky. — Ueber Glasmalerei. Von A. R. v. Camesina. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 4 Holzschniten). — Dr. Heinrich Costa. — Vincenzo Zandonati, Bürger zu Aquileja.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 60.

Eine Studie über chinesische Emailvasen. Von Fr. Lippmann. — Die Holzschnitzereischule in Hallein.

Gewerbehalle. Lief. 9.

Ueber Kronleuchter. Von Ernst. Ubbe. (Mit Abb.). — Pilasterfüllungen aus dem Dogenpalast zu Venedig. — Ornament für Eisenguß (Offinger). — Konsole vom Belvedere in Prag. — Gemalte Borduren (Winkler in Metz). — Kamin mit Spiegel für ein Speisezimmer (Escalier). — Geschnitztes Buffet (franz. Renaissance des 15. Jahrh.) im Kensington-Museum. — Modernes Balkongitter (P. Chapal). — Ladentisch (J. Kachel). — Ebenholztisch mit eingelegter Platte (F. Schönthaler). — Papierkorb im frühgoth. Stile. — Kaminblende (Wolanek). — Tranchirbesteck für Elfenbeinschnitzerei (L. J. Mäš). — Einfacher länglicher Tisch für eine Restauration. (Flattich).

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 36—39.

Allg. Industrieausstellung in Kassel.

Photogr. Mittheilungen. Nr. 78.

Bericht der Commission zur Prüfung von Negativlacken. — Ueber den Einfluss der Individualität bei Porträtaufnahmen. Von Max Petsch. — Emailphotographien. Von Prof. Towler. — Ueber Alberttypie und Reliefdruck. Von G. Scamoni.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 16. 17.

Salon d'Anvers. — Inauguration des peintures murales de Leys. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin.
Salon d'Anvers. 2. article. — Lettre de M. Schuermans. — Les Biset. — Le marquis d'Hertford.

Inserate.

Verzeichniss einzelner Kunstblätter

aus den verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift für bildende Kunst, welche noch in Abzügen vor Abdruck in der Zeitschrift, auf chinesischem Papier und mit breitem Rande à 15 Sgr. zu haben sind:

Das Geschwisterpaar, gem. von F. Waldmüller, rad. von F. Laufberger. — Der Sommer, nach einem Karton von H. Wislicenus, gest. von W. Unger. — Die Tränke, Thierstück, Originalradirung von R. Koller. — Der Morgenstern, Relief von Dow Erastus Palmer, gest. von W. Unger. — Die Findung Mosis, gem. von Alb. Zimmermann, rad. von K. B. Post. — Tartini's Traum, gem. von James Marshall, rad. von W. Unger. — Aus Aristo's Rasendem Roland, Wandgemälde von Jul. Schnorr von Carolsfeld, gest. von Th. Langer. — Figaro's Hochzeit, gem. von Ed. Engerth, gest. von Joh. Klaus. — Die Nonne, Originalradirung von Eug. Neureuther. — Odysseus bei den Heliosrindern, nach Fr. Preller's Karton rad. von C. Hummel. — Das Steffen'sche Haus in Danzig, rad. von W. Unger. — Hafelufer, Originalradirung von Otto von Kamecke. — Arion, Vorhangsbild im Opernhaus zu Berlin, Originalradirung von Aug. v. Heyden. — Sisyphos vom Todesgott entführt, nach dem Karton von Genelli gest. von Th. Langer. — Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Mosis, nach Plockhorst rad. von W. Unger. — Genelli's Bildniss, rad. von W. Unger. — Landschaftliche Komposition, nach Schinkel, rad. von C. Krause. — Dilettantenquartett, gem. von Ant. Seitz, rad. von W. Unger. — Bibliothek im Jesuiten-Collegium zu Rom, gem. von L. v. Hagn, rad. von W. Unger. — Kuhheerde am See, gem. von Fr. Voltz, rad. von W. Unger. — Bildniss von Rembrandt's erster Frau (Saskia), nach der Handzeichnung des Meisters rad. von W. Unger.

Ferner à **20 Sgr.**: Sikyon, nach K. Rottmann rad. von Eug. Neureuther. — Olympia, nach demselben radirt von demselben.

Die ganze Sammlung dieser 23 Blätter wird für $7^2/_3$ Thlr. geliefert. [129]

Sächsischer Kunstverein.

[130] Der Sächsische Kunstverein wird demnächst ein im Jahre 1872 zur Vertheilung kommendes Kunstblatt erwählen und werden daher die Herren Künstler, welche ein hierzu geeignetes Werk der Kupfer- oder Stahlstichkunst, der Lithographie oder des Holzschnittes gearbeitet haben, ersucht, bis Ende Oktober d. J. einen Probedruck sammt Preisangabe für ca. 1800 Exemplare an das unterzeichnete Direktorium einzusenden.

Dresden, 18. August 1870.

Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereines.

[131] **Umtausch älterer Auflagen.**

Von jeder beliebigen älteren Auflage der

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

dargestellt von

Dr. Wilhelm Lübke,

Prof. am Polytechnikum und an der Kunstschule in Stuttgart,

bin ich bis auf Widerruf bereit guterhaltene Exemplare gegen die nunmehr fertig vorliegende

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage in zwei Bänden mit 712 Holzschnittillustrationen,

Ladenpreis $6^1/_3$ Thlr; in einem Band eleg. geb. $7^1/_3$ Thlr.,

unter Anrechnung von $2^1/_3$ Thalern in Tausch zu nehmen. Umtausch erfolgt bei Einsendung einer älteren Auflage umgehend mit Post unter Nachnahme von 4 Thlr. für ein brochirtes, 5 Thlr. für ein gebundenes Exemplar. Auch ist jede Buchhandlung unter Berechnung der Fracht zur Bewerkstelligung des Umtausches in Stand gesetzt.

Leipzig, im October 1870.

E. A. Seemann.

Dieser Nummer liegt Titel und Inhaltsverzeichniß des V. Jahrgangs der Zeitschrift und Kunstchronik bei.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. $2^1/_4$ Thlr. [132]

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr.; geb. $4^1/_4$ Thlr.

Das Werk ist in allen grösseren Buchhandlungen vorräthig, in Italien bei Löscher in Florenz, Längner in Mailand, Münster in Venedig, Spithöfer in Rom.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01756 2284



